# 青海岩画

## ——史前艺术中二元对立思维及其观念的研究

QINGHAI YANHUA

汤惠生 张文华 著

科 学 出 版 社

青海省文物考古研究所科研项目

# 青海岩画

——史前艺术中二元对立思维及其观念的研究

汤惠生　张文华 著

科学出版社

2001

## 内 容 简 介

本书全面介绍了青海地区的13处岩画，并运用二元对立理论对岩画中各种图形因素的文化原型及其意义进行了考证和分析，运用综合分析法和微腐蚀断代法对岩画进行了断代分析，涉及的范围不仅包括史前艺术和史前考古，而且包括整个原始文化，是一部系统介绍和研究青海岩画的著作。

本书可供文物、考古工作者与艺术工作者参考。

**图书在版编目(CIP)数据**

青海岩画：史前艺术中二元对立思维及其观念的研究/汤惠生，张文华著.一北京：科学出版社，2001

ISBN 7-03-008635-X

Ⅰ.青… Ⅱ.①汤…②张… Ⅲ.岩画学-研究-青海 Ⅳ.K879.42

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第64135号

科学出版社 出版

北京东黄城根北街16号

邮政编码：100717

新蕾印刷厂印刷

科学出版社发行 各地新华书店经销

*

2001年7月第 一 版 开本：787×1092 1/16

2001年7月第一次印刷 印张：18 3/4 插页：4

印数：1—1 500 字数：415 000

**定价：86.00元**

（如有印装质量问题，我社负责调换〈新欣〉）

# 序　一

岩画是人类起源最为古老的一种艺术作品，也是十分珍贵的文物遗存。在中国，岩画有着非常广泛的分布，但是从现代科学与艺术的角度来研究岩画，在我们的学术界只不过是近十几年间的事。至于像汤惠生和张文华先生这部《青海岩画》这样，系统而深入地探讨一个地区的岩画，撰成富于创见的研究性专著，还是相当罕见的。

中国岩画长时期不为国际学者所知。1983 年，联合国教科文组织曾委托国际岩画委员会当时的主席、意大利学者阿纳蒂(Emmanual Anati)，撰写了一份题为《世界岩画研究概况》的报告。其中概括地介绍了全球各大洲的岩画及其保护、研究的状况。遗憾的是，在亚洲部分，中国岩画竟付之阙如。报告说："有趣的是，除印度与苏联之外，别的远东国家尚只有极少数的岩画情报……来自中国、尼泊尔以及缅甸的报告，主要是有关佛教和后期佛教的遗址，虽然不能肯定史前岩画的主要集中点并不在这些土地上。"①

《世界岩画研究概况》当时在这方面的空白，显然是对中国有关文献缺乏了解造成的。语言的障碍，交流的缺少，使外国专家不熟悉中国的岩画与其研究情况。实际上，中国历代载籍有很多岩画材料，至少可以追溯到郦道元的《水经注》，特别是大量的地方史志里面记述更多。自清代中叶即已名闻遐迩的贵州安顺"红崖石刻"便是大型的复合岩画，有过许多学者的分析讨论②。正如有的学者所说，"中国可以说是世界上发现并记录岩画最早的国家。……中国岩画以其分布之广、数量之多，成为世界岩面的重要组成部分。"③

20 世纪 80 年代，中国岩画研究走上了迅速发展的道路。这方面的研究讯息，很快传遍了国外学术界。国内岩画专家与外国同行建立了较密切的交流关系。1987 年，上面提到的阿纳蒂教授为在上海出版的《中国岩画发展史》一书撰写了序言，1991 年，在宁夏银川举行了国际岩画研讨会，有 13 个国家的代表出席，都是这一趋势的标志。中国岩画已经成了一个前沿性的研究领域。

中国传统的金石学，有特别偏重文字的倾向，因而对于岩画也总是力图作为文字来解释。大家熟知的事例，如唐代韩愈把今福建漳州华安仙字潭岩画读为天书十九字，清朝学者考释前述"红崖石刻"为殷高宗伐鬼方的纪功碑，实质都是对岩画的一种误解。应该说，这种倾向在现今仍有一定影响，比如还有学者想以商周文字等去释读岩画。

《青海岩画》的第一作者汤惠生先生，出身于西北大学，受有考古学的正规训练。他到青海省文物考古研究所工作后，于 1985 年～1988 年参加了该所与北京师范学院(今首都师范大学)艺术系共同进行的调查，对全省岩画作了普遍的考察和研究。他对国内外岩画研究动态有很好的把握，并能广泛吸收文化人类学、神话学以及宗教研究的新成果。因此，这部《青海岩画——史前艺术中二元对立思维及其观念的研究》即充分体现出著作的理论探索性质。

特别值得向读者推荐的，是这部书中介绍的几种岩画的科技测年方法。其中的微腐蚀测年法(microerosion dating)，经汤惠生先生与澳大利亚学者贝德纳里克(R. G. Bednarik)先生讨论，已在

---

① 陈兆复、邢琏：《外国岩画发现史》，上海人民出版社，1993 年，第 421 页。

② 参看北京大学考古系资料室：《中国考古学文献目录：1900—1949》，文物出版社，1991 年，第 218 页。

③ 朱玛洪·尼牙孜：《卷首语》，《岩画》中国岩画研究中心著，中央民族大学出版社，1995 年。

青海进行实验,取得了较佳的成果。这不但对于岩画,对其他类型石刻的鉴定也会有相当重要的意义。

岩画所反映的思想观念、思维方法,更是极有研究价值的。近年国际上出现了若干以认知科学方法探讨人类"心"的发展的专著①,这个领域的讨论正是方兴未艾。相信对岩画做深入的探索,会有助于这方面研究的发展。

李学勤

2000年9月11日

于中国社会科学院古代文明研究中心

① 例如:Steven Mithen. The Prehistory of the Mind, The Cognitive Origins of Art and Science. Thames and Hudson. 1996(米曾:《心的史前史——艺术与科学的认知起源》)。

# 序　二

人是有历史意识的动物。人对自己族类的过去抱有浓厚的兴趣，对先祖们在这个星球上所留下的种种痕迹，始终保持着密切的关注和探索的激情。自从考古学问世以来，人类询问自己过去的能力超越了有限的文字记载的局限，达到了前所未有的时间跨度。与考古学同时发展起来的文化人类学则在空间上拓展了我们的眼界，让我们了解到地球上各个角落中无文字民族的生存现状。"有文字记载的历史"已不再是我们惟一的历史，而仅仅是人类进化史上较为晚近和详尽的一小段。在此之外，由墓葬、建筑、村落遗址和石器、神像等所讲述的历史同样令后人激动不已，召唤着一代又一代学人去挖掘，去阐释。一个多世纪以来，人类对自己过去的了解已经大大超越了考古学这门学科产生以前的所有时代。即使在中国古代历史知识方面，当代人所能获得的资料和信息是从司马迁到王国维的多少代人所无法企及也无法想象的。

翻开由白寿彝教授总主编的新版多卷本《中国通史》第二卷"远古时代"[①]，从 180 万年前讲述到公元前 3500 年，其主要的材料来源都是地下发掘所得到，这对于历史文献保留最多最充分的中国来说，完全可以看作是前无古人的大创举。相形之下，由汉字记录下来的历朝历代的成文历史——在世界民族之林中足以引为骄傲的 25 史，就时间的量度来说，也仅仅是不成文的历史的三百分之一而已。仅此一点，我们就有理由说，考古学的发展给我们的历史发现和历史知识带来了革命性的大变化。

在这场变革中，艺术史研究和考古学相互交汇的一个特殊领域——岩画学应运而生，吸引着越来越多的学者。自从 1879 年欧洲人发现史前数万年的洞穴岩画以来，世界五大洲的 100 多个国家和地区相继报道了惊人数量的岩画发现。20 世纪 80 年代以来，岩画学在我国学界也兴起了研究热潮，以西北为主的十多个省区都相继发现岩画作品。一批考古学者、艺术史家、旅行家和民俗学者，乃至文学批评家和记者，都纷纷加入到岩画研究这个新兴领域中来，希望通过对这些古老的"形象性史书"的发现和释读来施展自己的学术抱负，弥补各民族文化史的缺失。笔者的一位从事当代文学研究的朋友便在 80 年代末突然改行，放弃了文学批评的职业，背起背包走入西北大漠去调查岩画。几年之后便有可观的成果问世。这件事给人留下深刻的印象和触动：一门新的学术领域对敏锐的学人来说是有更为强烈的诱惑。而岩画则以其古朴而凝重的外观、神秘而幽深的蕴涵，对人文学者发出无声的召唤。解读诗歌和小说的兴趣似乎很容易就转化为解读岩画图象的兴趣。笔者还有一位学生，也是中文专业出身，硕士论文写的是法国后结构主义理论家拉康，可是毕业后不久，他却寄给我一部研究岩画与生殖巫术的书稿。同前一位改行的文学批评家相对应，这也算是无独有偶吧。

生活在现代和后现代文化氛围下的人文学者，为什么会一再地表现出对原始文化的执着与眷恋呢？是何种因素在吸引着岩画研究者为之倾注心血和时间呢？随着现代化进程日益加快的步伐而成反比增长的文化寻根情结，或许可以从一个侧面提供某种解答。美国学者玛丽娜·托戈尼克(Maranna Tognick)在《逝去的原始》一书中评述人类学家马林诺斯基的原始文化研究时说：原始人是未经驯化的我们自己，是未沾染文明病症的本我。原始人是自由的，他们与动植物世界融合为一

---

① 白寿彝：《中国通史》第二卷，上海人民出版社，1994 年。

体，是自然和谐的一部分。研究原始人就这样进入到一个既奇异又熟悉的世界。现代人可以从中找回失落已久的精神价值和乐园理想①。在《原始的激情》一书中，托戈尼克还分析了当代西方知识分子迷恋原始文化的情形，比如作家纪德和心理学家荣格在非洲的探索之旅、D.H.劳伦斯在新墨西哥的体验、科学家珍妮·古多尔(Jane Goodal)和狄安·弗西(Dian Fossey)在热带丛林灵长动物社群中的长期逗留，都不仅仅是出于求知的欲望和学术动机，其行为背后潜存着反叛西方工业文明和现代性，从非西方社会、原始社会乃至动物社会中找回本真的人性纯朴之根的强烈冲动②。其实，类似的冲动早在19世纪法国艺术家高更放弃巴黎的文明生活，只身投入南太平洋岛屿土著社会的惊世之举中，就已经略见端倪了。从这一层文化寻根的意义上看，当代中国出现岩画学研究的热潮，似可获得纯学术之外的更加深透的理解吧。

以上是一位未曾谋面的学友汤惠生先生从青海高原寄来他和张文华合著的《青海岩画》一书校样时，我首先想到的一个问题。

《青海岩画》是一部足以使专业工作者和一般读者都会感到振奋的学术著作。但两位作者分别从事考古和美术史研究，在当年的悉心合作考察的基础上，全面地展现出方圆一千公里的青海地区迄今发现的十三处岩画，考证了岩画产生的年代，解析岩画所表现的文化原型及其意义，并同国内其他地区岩画作品进行参照比较，尝试还原古代游牧和狩猎社会的精神生活轨迹，透视那些早已逝去的作画者们所关注、所焦虑、所企盼的东西，以及他们为了兑现希望消除恐惧而举行的神秘仪式。跟随着作者的叙述、阐发和推测，浏览书中随处可见的300多幅插图，我们仿佛真正穿越了时间的隧道，回到人与动植物交融共生的远古生态之中，重新领略那鹰击长空、牦牛奔走的高原美景，甚至仿佛可以听到初民们驱马放牧的笛声和祈祷颂神的歌声……

《青海岩画》在我国岩画著述中的引人注目之处，当然不仅可以充当寄托怀古幽思的媒介，从学术价值上看，我以为本书有两个突出特点，兹分述如下：

其一，实证与阐释的结合。《青海岩画》按学术分类原则应算是考古学专题著述，但两位作者并未按照一般的考古报告的写法，单纯记录岩画发现和探测的过程与相关数据，而是带着充分的激情去体悟岩画所代表的原始文化意蕴，在田野考古的基础上展开图像学、符号学的人文阐释空间，真正做到了考古学的实证性"硬科学"与阐释学的人文性"软科学"的相互结合与相互补充。这样就大大增加了本书的趣味性和可读性，不至于让考古专业以外的读者望而却步，而可以跟随作者的考证和阐发的思路去领略古代狩猎和游牧民族的精神世界，增长有关美术史、历史地理学、原始宗教、民俗学和人类学方面的知识。作者的此种尝试一方面表明我国的岩画学研究已经从现象描述的层次迈向深度阐释的层次，另一方面也是考古学这门科学本身发展的需要之体现，即走出发掘记录现场，走向科学之外的广大读者，让考古材料给人文社会科学各个领域的研究带来一些新的光亮、新的角度和新的契机。

其二，跨文化阐释的方法。本书的研究对象是一种区域性的原始艺术现象，但是作者的眼界却并未受区域性的限制，两位作者不仅熟悉我国各省区岩画分布的状况和特点，而且对世界岩画学的总体有清楚的了解，对岩画解释的最新进展也有敏锐的把握，掌握了大量国外岩画研究的资料。这样宽广的理论视野为作者提供了阐释岩画形象的跨文化方法。他们对每一个具体的岩画作品的解释都不停留在就事论事的水准上，而是将单个的图象还原到具有世界性岩画表现模式的系统中去，引譬连类，举一反三，力求找出规律性的因素并对此加以理论上的说明。

---

① 托戈尼克：《逝去的原始》(Gone Primitive)，芝加哥大学出版社，1990年，8页。

② 参看托戈尼克：《原始的激情》(Primitive Passion)，纽约：阿尔弗雷德·诺夫出版公司，1997年，209～220页。

《青海岩画》一书中占重要地位的三、五章皆是对岩画形象的原型分析和比较研究，分别解说了蹲踞式人形、牛、人骑马、羊、犬、车、鹿、兽搏图、虎、鹰、生殖图、象、X射线风格、连臂舞等14种常见的图像模式。以连臂舞图像模式为例，作者旁征博引，列举出世界几大地区考古发现的资料，同青海岩画与马家窑彩陶图案相互比较，又参考古文献中的相关记载和民族学调查的资料，对这种原始仪式性舞蹈之起源及社会意义，做出了详尽的分析和阐发，更深入到自新石器时代以来有关“公”的观念形成的基础，给予充分的透视，使读者能够透过岩画简单朴素的造型去洞观原始部落社会意识形态的核心表现，体察初民社会生活中精神内聚力的奥妙。由于作者取材广泛，并能从跨文化分析的基础上提出阐释，所以给人的启发是相当明确的。这种从整体阐释到个案阐释的研究方法与结构人类学思路相吻合，也是作者在末章得出有关原始思维二元对立逻辑的重要前提。可以说，在运用跨文化阐释方法上，本书在我国考古学和艺术史诸方面均有大胆的探索与建树，值得学界给予重视。

当然，结构主义的从整体模式到个案分析的思路也时常招致一些批评。反对的意见主要是“求同”的主观动机会掩盖“求异”的效果，把复杂多样的现象归入单一不变的“结构”。原始艺术和古代图案中的连臂舞和环形舞是否全都是基于“公”观念的仪式性动作之写照，其他的可能性是不是也存在，我想还是有进一步探讨的必要，目前尚未到下结论的时候。这也是在提倡跨文化阐释方法时需要注意的问题，即处理好普遍性和特殊性的关系。

除上述两大特点，《青海岩画》还有若干值得重视的学术亮点，如在岩画断代方面大胆引进“微腐蚀断代法”，并同原有的比较分析断代法相结合；在取材方面冲破学科的壁垒，广泛采纳甲骨文、金文、民俗、民族学的参照材料，与岩画图像相互印证等等。我想有心的读者自会在书中随处逢源，从这种“打通”式的研究中得到丰富的原始文化知识启迪。

作为先睹为快的一名读者，我很愿意把这部优秀的岩画学新著推荐给广大读者，也希望汤惠生、张文华先生能有更多的研究成果问世。谨为之序。

叶舒宪

2000年8月15日

于北京西坝河

# 目　　录

# Contents

# 第一章 概 况

## 一 自然地理环境

### (一) 地 理 位 置

青海省位于我国西部腹地、青藏高原的东北部,地处北纬 31°39′～39°11′、东经 89°25′～103°04′。南北跨纬度 8°,宽约 800 公里;东西跨经度 13°之多,长约 1200 公里,面积约 72 万平方公里,占全国陆地面积的十三分之一强。北部自西向东以阿尔金山-祁连山为界,与甘肃省的河西走廊西部相邻;东部和东南部无明显的天然分界线,分别与甘肃省的甘南藏族自治州和四川省的阿坝藏族自治州、甘孜藏族自治州接壤;西南部以唐古拉山为界,与西藏自治区的昌都、黑河地区相濒;西部大致以内外流水系的分水岭为界,与西藏自治区的阿里地区相毗连;西北部以阿尔金山为界,与新疆维吾尔自治区南部的塔里木盆地相望。行政区划包括海北藏族自治州、海西蒙古族藏族自治州、海南藏族自治州、果洛藏族自治州、黄南藏族自治州、玉树藏族自治州、海东地区等七个自治州、地区和一个省直辖市西宁市及两个州辖县级市德令哈市和格尔木市。

### (二) 地 形

新生代第三纪中期以前,除现在的柴达木古陆和东部局部地区以外,青海其他地区连同西藏高原、川西高原、滇西高原一起,曾为古地中海(亦称特提斯海)所淹没。自第三纪始新世至渐新世末,发生了剧烈的喜玛拉雅造山运动(或称新阿尔卑斯运动),海水西撤,青藏高原才大规模地、急剧地从沧海中隆升成陆地。这个运动一直延续到第四纪,现已趋缓,但尚未完全停止。这次运动强烈地影响着整个青藏高原及其外围地区的地质构造,故青海现在山岳形态的基本特征,在喜玛拉雅造山运动中便已形成。青海的地形主要由河谷、高原、湖盆、山地所组成。巍峨的祁连山与唐古拉山耸峙在南北;我国最大的昆仑山系有数条东西走向的山脉延伸于青海境内。同时,由于河流长期的切割和强烈的寒冻风化作用,构成了青海较为复杂的地形。就地貌而言,青海可分为三个区域:祁连山和阿尔金山山地、柴达木盆地、青南高原。农业区占全省面积四分之一弱,主要分布在山地地区如黄河和湟水谷地;牧业区占全省面积的四分之三左右,主要在青南高原。全省平均海拔在 4000～5000 米之间。

### (三) 河 流

青海素有“江河源”之称,我国一些大河如长江、黄河、澜沧江皆发源于此。青海境内

的主要河流有:

长江:发源于青海境内的各拉丹冬峰的冰川群,青海境内称"通天河",玉树以下称"金沙江",青海境内流程1206公里。

黄河:发源于曲麻莱县各次各雅山北麓的卡日曲,流经果洛州后进入四川若尔盖县,尔后又折返回青海境内,最后在官亭离境进入甘肃,青海境内流程1983公里。

澜沧江:发源于唐古拉山北麓的杂多县境内。其源头由三条平行河流组成:北为子曲,南为解曲,中为扎曲,三条河流在西藏昌都汇为一条河,进入横断山脉后称"澜沧江",青海境内流程约448公里。

湟水河:发源于湟源县西北部,从民和县进入甘肃汇入黄河,青海境内流程约200公里。

此外,青海境内尚有大通河、格尔木河、乌图美仁河、布哈河、柴达木河、巴音河等100多条内流河。

### (四)气　候

青海省地处我国腹地,位于青藏高原东北部,其气候特征与高原特点紧密相关,为一独立的气候区域。一方面,由于高原对大气的加热和冷却都起作用,夏季是闭合的热低气压,冬季则是闭合的冷高气压,使高原呈现出变化分明的干冷和暖湿两季;另一方面,由于多山的地形,高原形成特有的反气旋环流和绕冷流高压,加之高山对西南季风带来的暖湿气流的阻隔,从而形成青海干燥少雨、多风寒冷、日照时间长、温差大和冬长夏短的气候特征。年平均气温在-5~8℃,年平均降水量不到400毫米。

## 二　考古学文化与历史民族

青海地区载于史籍和可以稽考的民族,仅见诸秦汉以降的典籍中,而秦汉以前活动在青海地区的民族,由于"文献澌灭,杞宋无征",只好借助考古资料了。

### (一)青海地区的考古学文化

#### 1. 旧石器时代

青海的旧石器均为采集品,缺乏确切的地层关系。青海地区到目前为止发现的旧石器地点有:霍霍西里的三叉口[①]、柴达木盆地的小柴旦湖畔[②] 以及乌拉湖畔等三处地点。青海省发现的旧石器器形均较小,一般在2~6厘米之间,超过10厘米者很少(图1,a)。其石材原料以石英岩和硅质岩较多。打片以锤击法为主,偶见砸击法。在乌拉湖畔的石

① 邱中郎:《青藏高原旧石器的发现》,《古脊椎动物学报》1958年第2卷第2~3期。

② 黄慰文、陈可造、袁宝印:《青海小柴达木湖的旧石器》,《中国-澳大利亚第四纪学术讨论会文集》,科学出版社,1987年,第137~168页。

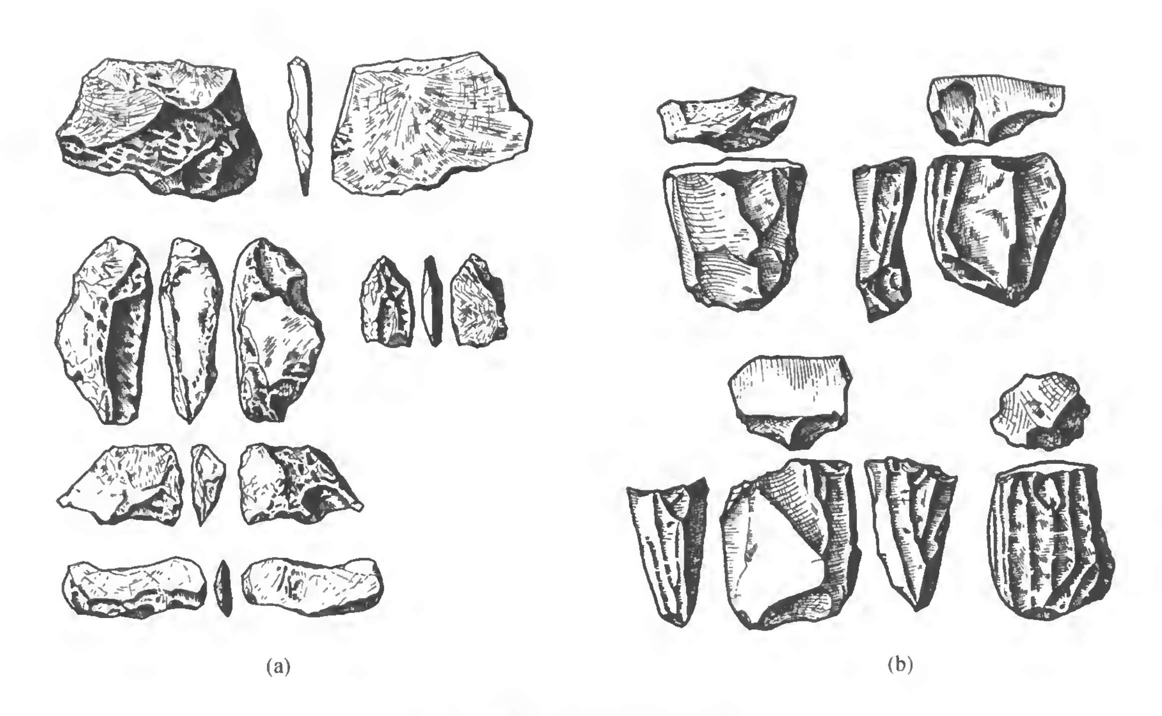



图 1　青海的旧石器和细石器

(a) 旧石器(乌拉湖,公元前 15000 年);(b)细石器(海南州拉乙亥遗址,公元前 4745 年)

Fig. 1　Palaeoliths and Microliths from Qinghai

(a)Palaeoliths from the Wula Lake at Wulan County, 15000B.C.;(b) Microliths from Layihai site at Hainan Prefecture ,4745B.C.

器中,学者认为有的石器采用了软锤技术①,二次加工以劈裂面向背面的单向加工为大宗,偶有反向和错向加工。青海地区的旧石器以石片石器占绝对优势,其中刮削器占大多数。石器的器形比较单一,文化内涵及其渊源也比较明确,学者们都倾向于把它们同"周口店第一地点——峙峪石器系统"联系在一起②。不过其绝对年代当在距今 10000 年前左右或不超过距今 10000 年③。

**2. 中石器时代**

青海中石器时代的遗存仅发现拉乙亥一处。拉乙亥遗址 1980 年发现于贵南县。该遗址揭露面积 236 平方米,出土各种器物 1589 件,以石器为大宗。石器类型有石锤、石核和石片石器。石核多为楔状石器。石器有砍砸器、斧形器、刮削器、雕刻器、琢背石刀等。石器多由劈裂面向背面加工,远端刃缘有的加以修整(图 1,b)。此外还发现有研磨器、研磨棒、磨石等。该遗址的$^{14}$C 年代测定为距今 6745±85 年④。

---

① 杨存睿:《青海盐湖研究所胡东生、山发寿在可可西里乌拉湖发现旧石器》,《青海日报》1994 年 7 月 15 日第 1 版。

② 黄慰文、陈可道、袁宝印等:《青海小柴达木湖的旧石器》,《中国-澳大利亚第四纪学术讨论会文集》,科学出版社,1987 年,137～168 页。

③ 汤惠生:《略论青藏高原的旧石器和细石器》,《考古》1999 年第 5 期。

④ 盖培、王国道:《黄河上游拉乙亥中石器时代遗址发掘报告》,《人类学学报》1983 年第 2 卷第 1 期。

### 3. 新石器时代

马家窑文化

马家窑文化包括马家窑、半山和马厂三个类型,其分布区域一般在青海东部和东南部的湟水河、大通河和黄河流域。马家窑文化经过发掘的地点有:大通上孙家寨,贵南尕马台,互助总寨,乐都柳湾和双二东坪,民和的马牌、阳洼坡、核桃庄、新民以及阳山等。这些地点出土了极为丰富的彩陶、石器、骨器以及其他遗物。马家窑文化以其彩陶发达而著称,全省仅彩陶数量,就在五万件以上。彩陶不仅数量多,且造型精美,纹饰繁缛。马家窑类型彩陶纹饰流畅飘逸,极富流动感(图 2);半山类型以四大圆圈纹为特征(图 3);而马厂类型则以"蛙纹"或"神人纹"而驰名(图 4)。墓葬形制多为竖穴土坑或有木棺葬具。单人葬为主,次为多人合葬墓;葬式以仰身直肢最常见,兼有曲肢葬、俯身葬等。男性墓多见石刀、石斧等;女性墓则随葬纺轮。有些墓葬随葬品数量悬殊很大,从某个角度反映了墓主人的社会等级、身份和地位。生产工具中颇富石斧、石锛、带孔石刀等,可知马家窑文化以农业经济为主。马家窑文化的年代从公元前 3000 多年至前 2000 年,延续时间为 1000 年左右。

宗日文化

1994～1995 年,青海省文化厅文物处在同德县西北约 40 公里的宗日进行考古发掘,揭露面积 9800 平方米,清理墓葬 222 座,获得大量有关黄河上游新石器时代聚落和墓葬的珍贵资料,宗日文化便是这次发掘的重大收获①。在该遗址中,尽管宗日文化与马家窑文化中的马家窑类型和半山类型共存,但作为地区文化的特征亦十分明显,如墓葬方面石棺、木棺(有的有椁)葬具并用;葬式以单人仰身直肢葬为主,但二次扰乱葬亦很常见;有些墓葬甚至焚毁葬具和人骨;墓地有祭祀用的墓上建筑,发现有石块和祭祀痕迹。陶器方面有夹粗砂彩陶,普遍饰绳纹。彩陶纹饰最常见的是紫红色彩绘;纹饰主要有变形鸟纹、多道连续波折纹以及折线三角纹、网格纹等,具有特色的是宗日文化多在夹砂粗陶上施以彩绘(图 5),其中最为精美的是舞蹈盆和二人抬物盆。由此,发掘者建议使用"宗日文化"以区别于马家窑文化②。此外,该遗址还出土大量的石器、玉器、骨器以及 3 件青铜环饰。该遗址有 7 个 $^{14}$C 年代数据,其绝对年代在距今 5600～4000 年之间。从出土的遗物来看,宗日文化以农业为主要经济形态。

宗日文化主要分布在贵南、兴海、共和、同德等县,即沿黄河两岸以及各支流接近入河(黄河)口处的二级台地上;上游起自同德、兴海两县交界处的巴曲入河口,下游至贵德县的松巴峡,分布区域为青海湖南面之共和盆地。

### 4. 铜石并用时代

齐家文化是新石器向青铜时代过渡的铜石并用时代的文化。比之马家窑和宗日文化,其彩陶已大大衰落,但陶器的制作,尤其是细泥红陶,却异常精致,器壁薄,打磨光滑,造型考究,其中以安弗拉式大耳罐尤为著名(图 6)。粗砂黑陶也是齐家文化的特有器物,

① 青海文物管理处等:《青海同德县宗日遗址发掘简报》,《考古》1998 年第 5 期。

② 陈洪海等:《试论宗日遗址的文化性质》,《考古》1998 年第 5 期。

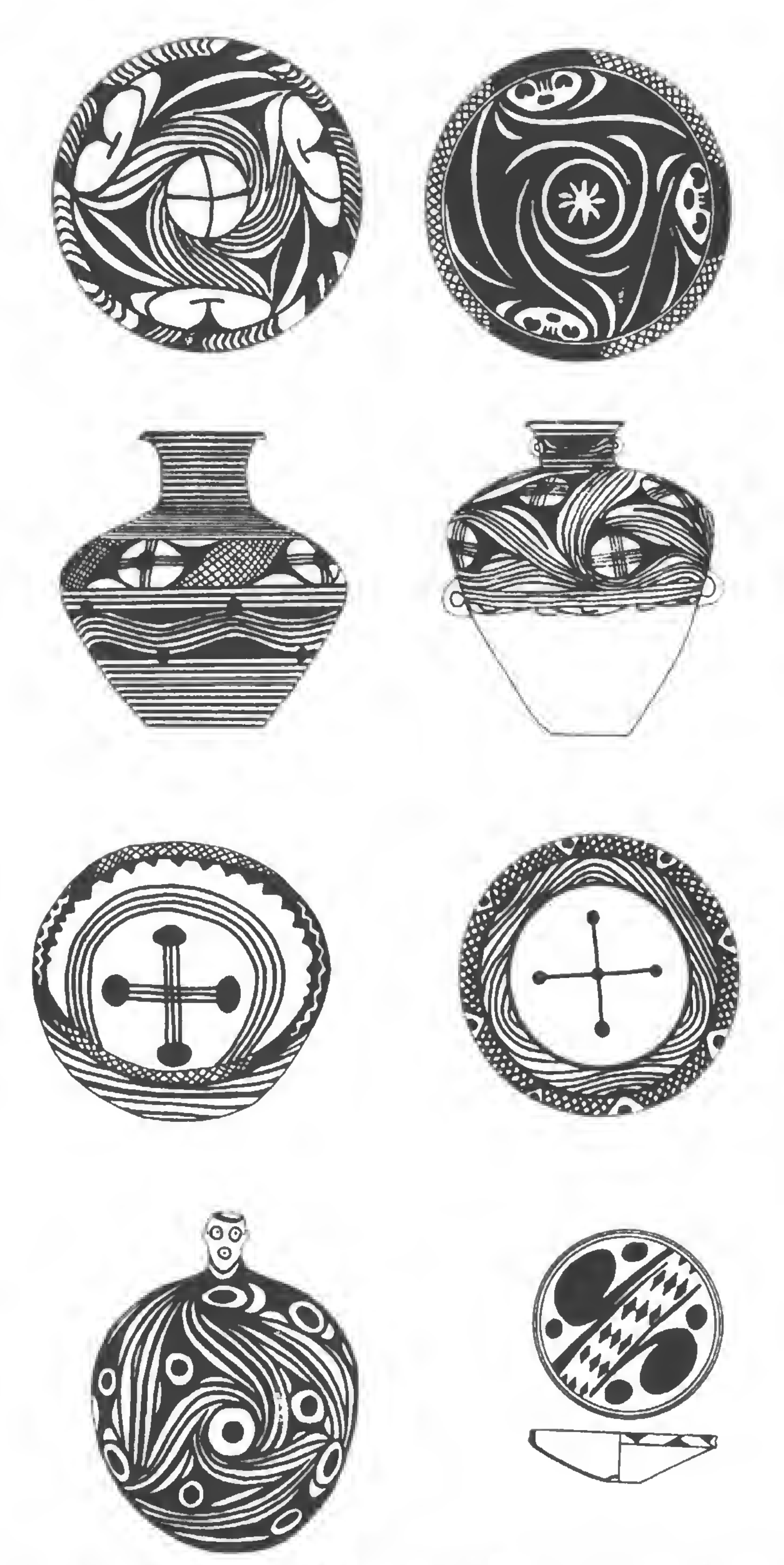


图 2　马家窑文化马家窑类型彩陶(青海乐都柳湾墓地,公元前 3000～前 2000 年)
Fig. 2　Painted pottery of Majiayao Type, Majiayao Culture, from Liuwan site at Ledu County, Qinghai Province, 3000-2000 B.C.

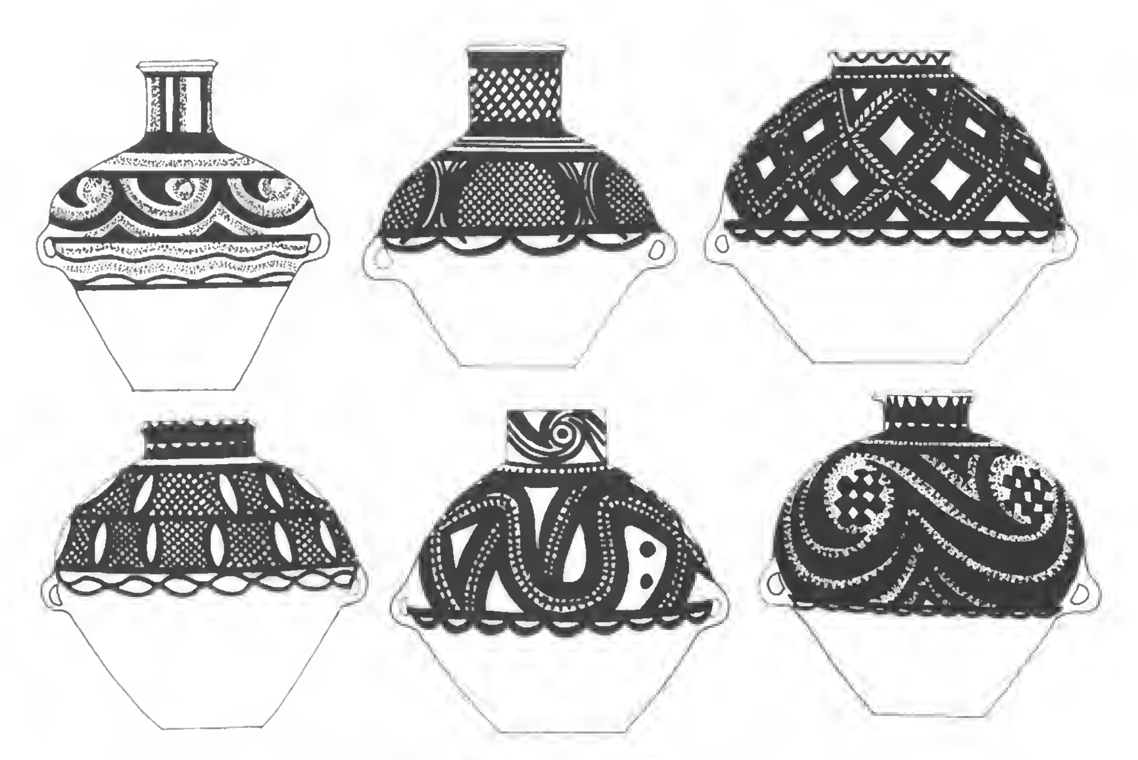


图 3　马家窑文化半山类型彩陶(青海乐都柳湾墓地,公元前 3000～前 2000 年)
Fig. 3　Painted pottery of Banshan Type, Majiayao Culture, from Liuwan site at Ledu County. Qinghai Province, 3000-2000 B.C.

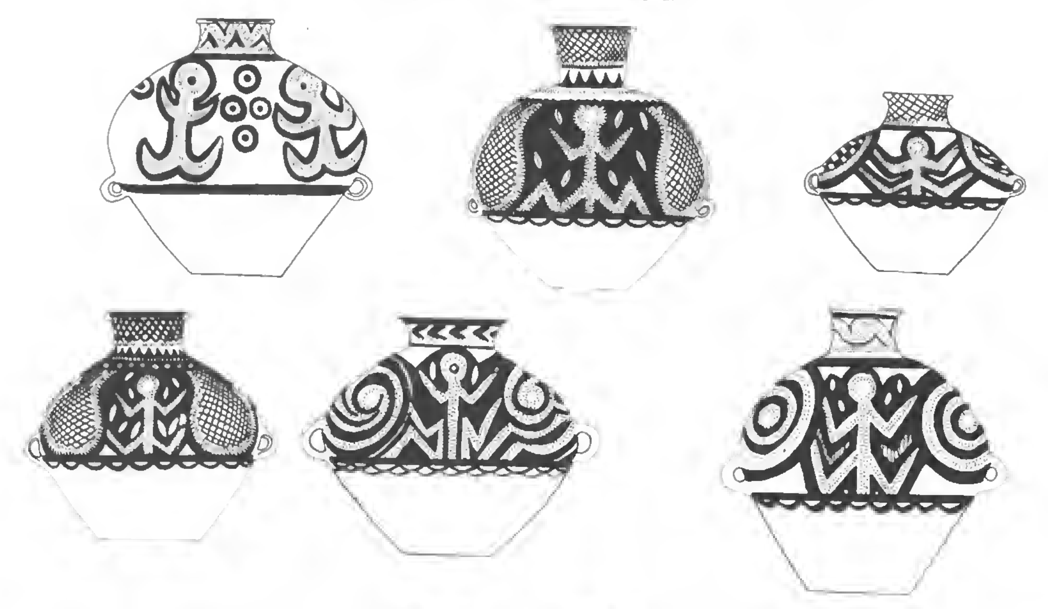


图 4　马家窑文化马厂类型彩陶(青海乐都柳湾墓地,公元前 3000～前 2000 年)
Fig. 4　Painted pottery of Machang Type, Majiayao Culture, from Liuwan site at Ledu County, Qinghai Province, 3000-2000 B.C.

常饰以绳纹和篮纹。特别是所谓的“鸮面罐”,乃齐家文化之典型器物(图 7)。齐家文化的磨制技术颇为发达,如玉刀,器形大而且极为精致,民和县官亭出土的宽约 90 厘米、高约 60 厘米的带孔石刀,堪称“王者之器”;铜器亦然,如尕马台出土的铜镜,为中国境内已

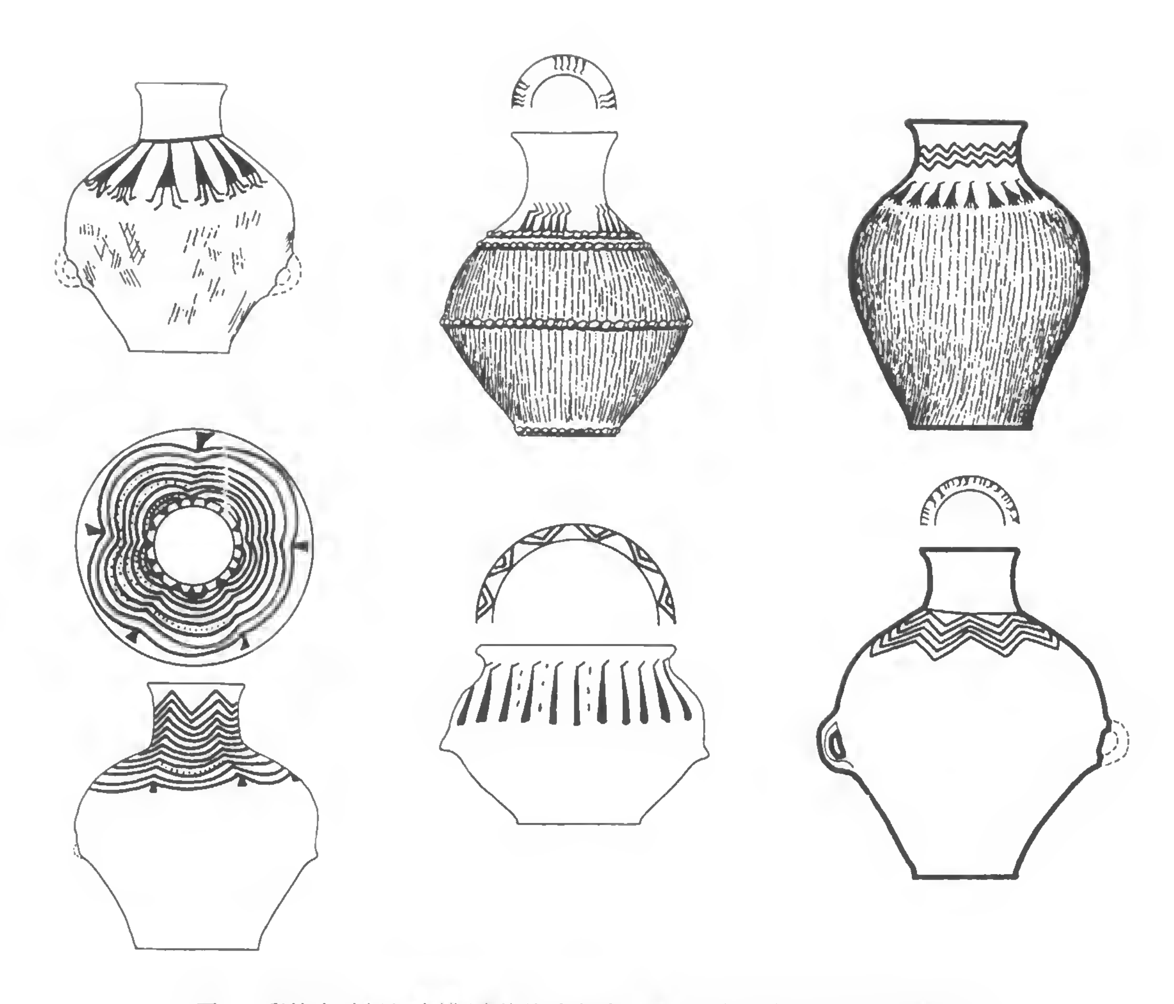


图 5　彩绘夹砂粗红陶罐(青海海南州宗日遗址,公元前 7600～前 6000 年)

Fig. 5　Painted pottery from Zongri site in Hainan Prefecture, Qinghai Province, 7600-6000B.C.

发现的时代最早的铜镜;沈那出土的带倒勾铜矛,为中国境内已发现的时代最早的大型兵器。齐家文化时,人们的居住房屋有了明显的进步,所发现的房屋遗址中普遍有一层白灰地面,平整光滑,也十分坚硬。

齐家文化的墓葬有单人葬和合葬,仰身直肢葬最普遍,次为曲肢葬、俯身葬、二次葬、侧身葬、瓮棺葬等,在柳湾墓地甚至还有殉葬。人骨涂红是齐家文化墓葬的特征。齐家文化的经济形态因地而异,大部分地区以农业为主,而有些地区如大通陶家寨和西宁沈那遗址,则以畜牧业为主要经济形态,以畜牧业为主要经济形态者被称为“北川类型”①。

齐家文化在青海的分布范围大致与马家窑文化的分布范围相当,其绝对年代经$^{14}C$测定在公元前 2225±140 年左右。最新的考古资料与研究表明,齐家文化应与宗日文化有更多的渊源关系②,而不是像传统所认为的源自马家窑文化。

① 卜玉凤:《青海大通田家沟齐家遗址发掘简报》,《青海文物》2000 年第 12 期。

② 陈洪海等:《试论宗日遗址的文化性质》,《考古》1998 年第 5 期。

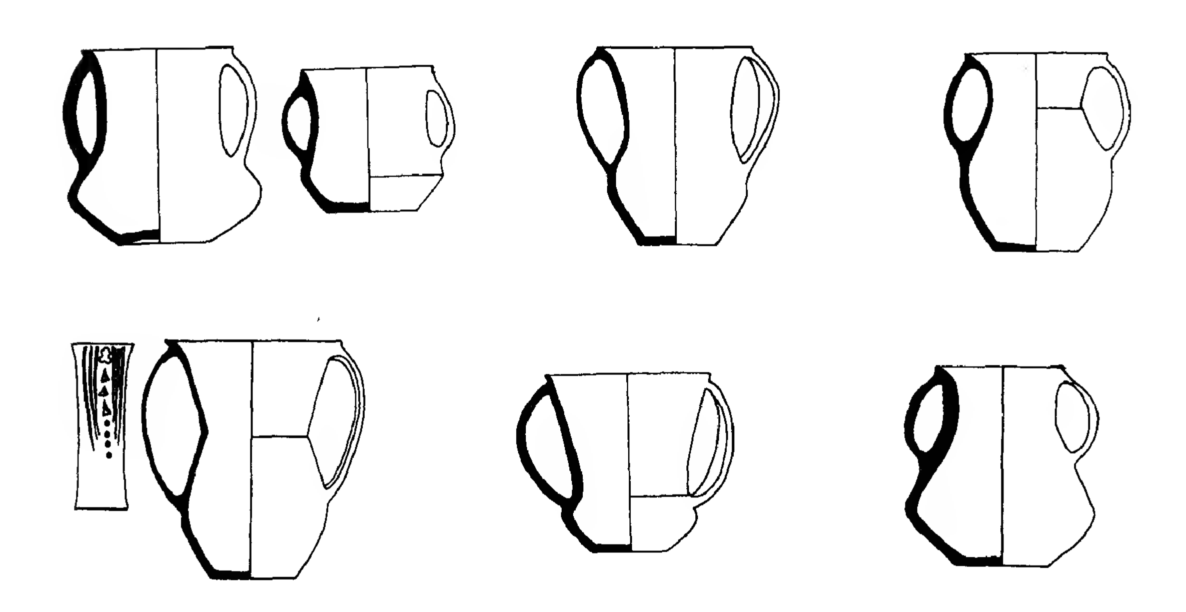


图 6　齐家文化安弗拉式大耳罐(青海乐都柳湾墓地,公元前 2000 年)

Fig. 6　Ceramic jars with big handles of Qijia Culture, from Liuwan site at Ledu County, Qinghai Province, 2000 B.C.

## 5. 青铜时代

在青海地区,商周时期的青铜文化有卡约、辛店和诺木洪三种文化。

卡约文化

卡约文化为青海地区极为发达的一种青铜时代文化遗存,分布地区以湟水中上游和黄河上游为中心,东抵黄河沿岸和循化,西至青海湖周围和海南藏族自治州西部地区,南达黄南藏族自治州,北界海北藏族自治州。卡约文化分为两个类型,即以湟水上游为中心的上孙类型和以黄河上游为中心的阿哈特拉类型。卡约文化基本上是以畜牧业为主、农业为辅的经济形态,但在纯农业地区如黄河河曲以东和湟水中、下游地区,则以农业为主。其时代相当于夏末至周初。卡约文化彩陶不发达,陶器多为夹砂罐和细泥灰陶罐;铜器以小件居多,如铃、泡、镜、削等,大件少见。

辛店文化

辛店文化主要分布于西宁以东的乐都、民和、循化、化隆等地,最西可达贵德的黄河沿岸,最东抵甘肃的洮河、大夏河一带。辛店文化的彩陶极为发达,其中最著名的是所谓的“双勾太阳纹”(图 8);石器、骨器以及铜器亦很丰富。铜器也以小件居多,如削、凿、锥等。墓葬以仰身直肢为主,次为二次葬和曲肢葬。用牲畜随葬的现象很普遍。辛店文化的农业和畜牧经济均很发达。经$^{14}$C 测定,其年代距今 2640±185 年。

诺木洪文化

诺木洪文化发现于都兰县诺木洪搭里他里哈、巴隆的搭温他里哈、香日德及大柴旦诸地。出土器物有石、角、骨、木、陶、铜器及毛纺织品。铜器有斧、銎、刀、钺及冶铜后废弃的铜渣等。石器和骨器多为农业生产工具如铲、耒、耜等。遗址中还发现有大量的牛、羊等

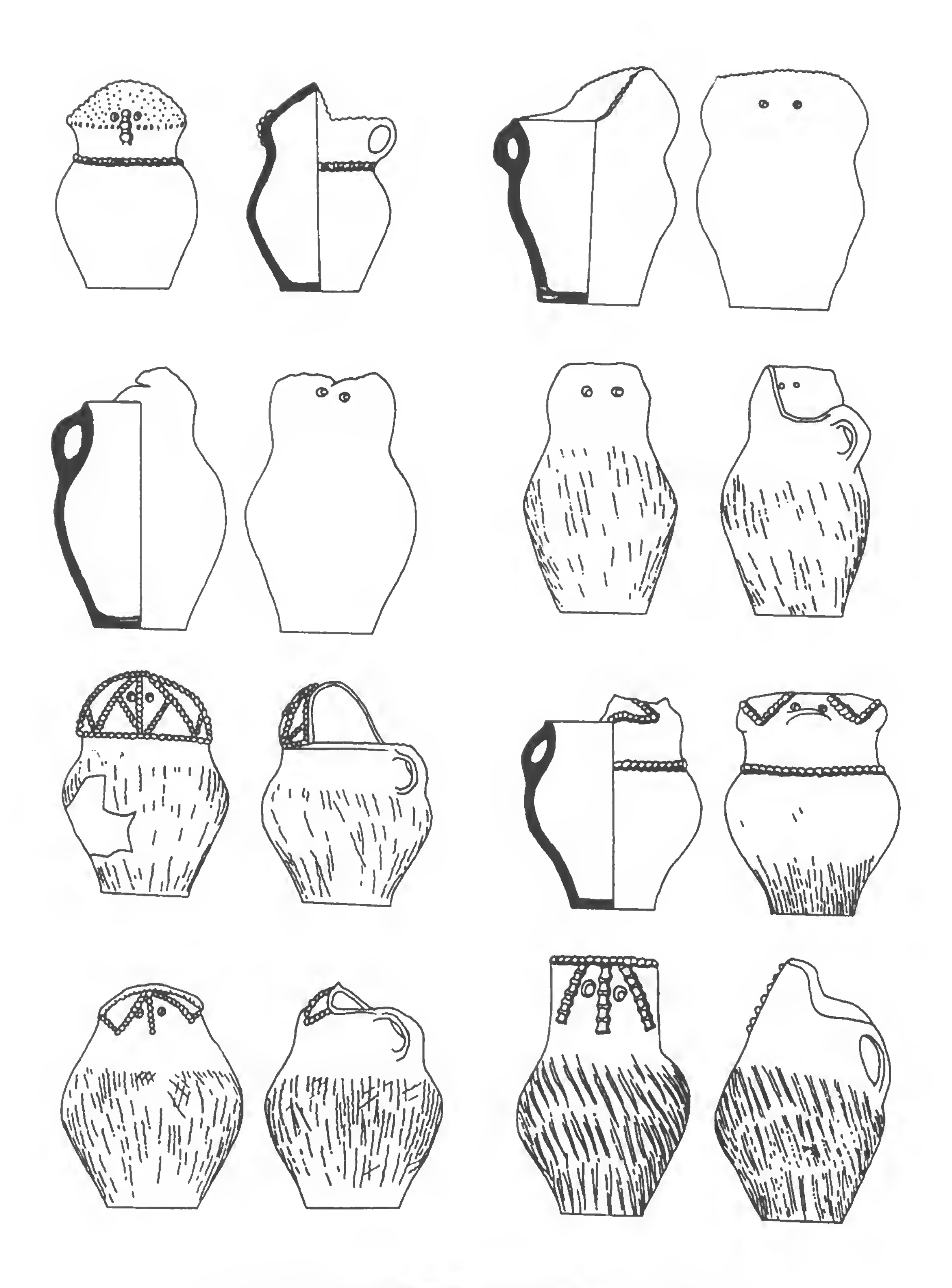


图 7　齐家文化鸮面粗陶罐(青海乐都柳湾墓地,公元前 2000 年)

Fig. 7　Ceramic jars with owl designs of Qijia Culture , from Liuwan site at Ledu County, Qinghai Provice, 2000 B.C.



图 8　辛店文化双勾太阳纹彩陶罐(青海民和马牌遗址)

Fig. 8　Ceramic jars with the design of the sun and hooks, Xindian Culture, from Mapai site at Minhe County, Qinghai Province

动物骨骼。其经济形态应为半农半牧。从出土遗物来看，诺木洪文化与卡约文化的关系比较密切，很可能是卡约文化的一个分支。经$^{14}C$测定，其年代距今为2905±140年，下限与战国时代相当，与有文字记载的以羌人为主的青海历史上限相衔接。

## （二）青海历史上的诸民族

### 1. 羌

《后汉书·西羌传》载：舜窜三苗于三危（河西地区的赐支河沿岸），与当地的土著杂处。西羌活动范围东起甘肃南部，西迄黄河源头，南及青藏高原和四川西北部，西北至新疆的鄯善、吐鲁番一带。中原地区按传统习惯，把居住于此地的民族称为羌人。

羌人以游牧为生，逐水草而居。羌人无姓氏，一般用父母名姓作为部族的称号。其部族"种别名号"甚为繁夥。活动在青海地区的羌人部族，大致有以下几种：

先零羌：此为西羌中最大的一个部落集团。他们原居于赐支河曲南岸的大、小榆谷（青海省贵南县东）。东汉以后迁往天水、陇西、扶风诸地。

烧当羌：烧当是西羌研的十三世孙，烧当时，便以其名为部落名号。从烧当到西汉末年的四世孙滇良，世居于赐支河曲北岸的大允谷（青海省共和县东南），后占据大、小榆谷。后又有一部分东迁陇西、汉阳诸地；另一部分由于汉军进剿，徙居河源一带，与原来分布在那里的发羌错居。

卑南羌：初居于大、小榆谷，后徙于安夷（青海省平安县）。

发羌：居于河源一带。

罕幵羌：初居湟中，武帝时，汉军进逼，一部分迁往天水郡罕幵县；另一部分迁往黄河南岸和鲜水之阳（青海湖北岸）。

封养羌：原居住在青海省东部乐都、民和一带，后迁至陇西、汉阳二郡。

勒姐羌：原分布于金城郡安夷县（青海省平安县），后迁至陇西一带。

烧何羌：原分布于河西张掖的南山，后被卢水胡攻破，迁往金城郡临羌县（青海省湟源东南）。后又东迁至甘肃庆阳一带。

钟羌：初居于大、小榆谷与烧当羌为邻，后迁至甘肃岷县。

滇零羌：原居于赐支河曲以西，后迁入关中。

牢羌：滇零羌的别部，后随滇零羌徙入关中。

累姐羌：分布于赐支河曲一带。

白兰羌：魏晋时期，柴达木一带居住着白兰羌。

以上诸羌，皆为曾在青海地区活动过的羌族部落。其中封养羌、勒姐羌、烧何羌只在青海省东部湟水流域活动。汉代，西域的昆仑山北麓也分布着许多羌族。《汉书·西域传》云：

> "出阳关西，自近者始，曰诺羌。诺羌国王号去胡来王……户四百五十，口千七百五十，胜兵者五百人。西与且末接。随畜逐水草，不田作，仰鄯善、且末谷。山有铁，自作兵，兵有马、矛、服刀、剑、甲。"

这是一个游牧部落集团，在汉武帝以前，归附匈奴，后去胡归汉，汉封其酋长为"去胡来王"。此外，在西域南山（昆仑山脉）中，尚有葱茈、白马、黄牛诸羌。但限于文献及考古资

料，对这些羌族部落所知甚少。

### 2. 小月氏

秦汉之际，北方匈奴强盛，击败东胡，逼走月氏。月氏胡的一小部分人，南迁至湟水流域，跟羌人杂居同处，被称为小月氏，亦称湟中月氏胡。

### 3. 鲜卑

从公元397年(东晋安帝隆安元年)至414年(东晋安帝义熙十年)，鲜卑族秃发部在青海境内建立封建割据政权南凉。公元399年(东晋安帝隆安三年)，秃发乌孤定都东部。乌孤死，其弟秃发利鹿孤袭位，迁都西平(青海西宁)。公元402年(东晋安帝元兴元年)，利鹿孤死，其弟秃发傉檀继位，正式称凉王，又迁都乐都。公元403年，后凉归附后秦，秃发傉檀趁机占姑臧(甘肃武威)，据其为都，把统治中心移到河西走廊。统治疆域东抵兰州，西达青海湖，北至河西走廊中部，南到黄河。公元414年，陷于西秦。

### 4. 吐谷浑

吐谷浑人原属辽东鲜卑慕容氏的一支。公元3世纪七八十年代(西晋武帝咸宁、太康年间)，鲜卑族首领慕容排斥其异母庶兄吐谷浑，吐谷浑亦为求得更肥腴广阔的牧场，即率所属部落西迁至阴山，再西迁至今甘肃西南部和青海省东南部地区，其活动范围东起洮河两岸，西至白兰(今四川甘孜藏族自治州西北石渠及青海都兰县一带)，东南至四川北部的松潘一带，和氐、羌人杂处。公元452年，继位的吐谷浑首领拾寅，以伏罗川为中心，休养生息，同时与南北朝诸政权间聘修好。至慕利延时，吐谷浑的活动范围又向西扩展到新疆的鄯善、和田一带，东西数千里。吐谷浑在这片广阔的土地上，经过长期开拓经营，开辟了一条东西交通孔道，即丝绸南路。当河西丝绸之路被阻绝时，青海的丝绸南路发挥了极大的作用，当时作为辅道的丝绸南路有两条主道：

(1)洮阳西道。其下有三条支道：

a. 南通益州支道；b. 东交北魏支道；c. 北达凉州支道。

(2)白兰于阗道。青海省文物考古研究所于20世纪80年代初，在都兰热水沟发掘了一批吐谷浑墓葬，出土了丝绸、金银器、木简等一大批珍贵文物，其中尤以丝绸著名。这些出土文物有力地证明了青海丝绸南路在当时东西交通中所发挥的作用。后吐谷浑与南北朝以及隋唐诸政权时战时和，往来频繁。公元670年(唐咸亨元年)，唐与吐蕃决战于大非川(海南州共和县)，唐军尽没。立国350年之久的吐谷浑王国，也随之覆灭。所余残部，被唐安置在灵州(甘肃武威)，并改灵州为安乐州，而其故地尽为吐蕃所有。

### 5. 吐蕃

6世纪中叶，西藏山南雅砻地区吐蕃在其首领达布年赛领导下，发展成一支强盛的地方势力。到6世纪末，囊日松赞励精图治，逐步征服了周围纷争的各个部落，基本上统一了前后藏地区。《新唐书·吐蕃传》云，吐蕃为西羌属，其祖号为鹘提勃悉野。藏史载，吐蕃为六牦牛部，蕃悉补野为其号。鹘提勃悉野和蕃悉补野皆为藏文 bod spu rgyal 之不同译音。松赞干布冲龄继位后，创造文字，迁都而向北发展，兼并了羊同、苏毗；向东发展，侵吞

了白兰、党项等,尽其吐谷浑旧地。公元 634 年(唐贞观八年),遣使行聘于唐,唐亦致书报聘。公元 640 年(唐贞观十四年),与唐联姻。

**6. 蒙古族**

公元 1227 年(成吉思汗二十二年),成吉思汗进军临洮、河州及西宁地区,将青海东部纳入蒙古汗国的版图。窝阔台汗在位时(公元 1229～1241 年),其次子阔端负责经营藏区,包括青海在内的整个藏区,成为阔端的辖区。

此外,历史上还有西秦乞伏氏(鲜卑)、北凉(卢水胡)、党项(羌)、唱末(吐蕃)、唃厮罗(羌蕃)、撒拉、土、回、哈萨克等民族,曾经或依然活动在青海地区。

现今居住在青海地区的诸民族有:汉、藏、蒙、回、撒拉、土、哈萨克等民族。一般说来,藏、蒙、哈萨克族分布在草原牧业地区,以畜牧经济为主,其余民族分布在青海东部农业区。

# 第二章　青海岩画的分布地点与内容

青藏高原古代动物风格的岩画最早被提及是 20 世纪初英国人弗朗柯(A. H. Francke)在青藏高原西部与尼泊尔交界处发现的拉达克地点①。岩画内容有鹿、北山羊和狩猎野牛等②。稍后瑞典探险家斯文·赫定(S. Hedin)也曾提到西藏西北部 Toghri-saj 和 Temirlik 之间的岩画地点③。20 世纪 40 年代末,美国人史密斯(N. Smith)对拉达克和赞斯卡尔(Zanskar)两处岩画进行全面拍照,出版成画册④。20 世纪 40 年代初,著名的意大利藏学家杜齐(Tucci)在青藏高原的西部、日喀则以及江孜地区均发现古代动物岩画:"雕刻在巨大花岗岩上的一般动物,经常出现的是大角羊,还有骑在马背上的人、进行战斗的武士"。⑤不过杜齐对这些古代动物岩画的时代也搞不清楚,只是语焉不详地说是佛教之前的作品。在青藏高原,藏族人对岩画(古代动物岩画)都附会以种种神话传说,他们普遍认为岩画是"天生的",是从"石头里长出来的",抑或由于某种神力的结果,所以尽管藏族古代文献如《青史》、《西藏王统记》等也曾著录过藏区的古代动物岩画,不过这种著录迹近齐东野语,不足征引。

与中国其他地区一样,青藏高原的岩画调查也是解放后才开始的。1982 年王利君简单报道了青海刚察县哈龙岩画⑥;1984 年青海省文物考古研究所的许新国和格桑本报道了他们对青海海西州巴哈默力沟和哈龙沟两处岩画地点的调查⑦。尽管这两篇报道都十分有限,但它们毕竟是青海地区岩画的专门和专业性调查,具有开创之功。

1985 年,随着全国范围内的文物普查工作进一步深入开展,也由于国际上岩画学的勃兴,更由于意大利卡莫诺史前研究中心所在的国际岩画委员会对世界岩画资源摸底调查工作的开展,我国也开始了全国范围的岩画普查工作。1985 年春季,国家文物局召开六省区(青海、新疆、宁夏、内蒙、甘肃、西藏)岩画工作会议,决定在这六省区内进行岩画普查。

青海地域广袤,山高水长,地质和地貌情况复杂,加之交通落后,所以岩画调查工作进行得缓慢而又艰难。调查工作从 1985 年到 1988 年持续了三年,由青海省文物考古研究所和原北京师范学院(今首都师范大学)艺术系联合进行。先后参加调查的人员有:青海

---

① Francke, A. H. Notes on rock-carvings from lower Ladakh, The Indian Antiquity. 1902,October:394 - 401; Some more rock-carvings from Lower Ladakh, The Indian Antiquity. 1903, Sept.:361 - 363.

② Francke, A. H. Felseninschriften in Ladakh, Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften Phil.-Hist. Klasse, 1925. 366 - 370.

③ Hedin, S. Scientific Results of a journey in Central Asia 1899 - 1902, Vol. III North and East Tibet. Stockholm, 1905.

④ Smith, N. Golden doorway to Tibet, Indianapolis. New York: The Bobbs-Merrill Company,1949.

⑤ Tucci, G. Gyantse ed I suoi monasteri (Indo-Tibetica III). 1941.

⑥ 王利君:《哈龙沟发现古代岩画》,《青海社会科学》1982 年第 3 期。

⑦ 许新国、格桑本:《青海海西州哈龙沟、巴哈默力沟岩画调查简报》,《文物》1984 年第 2 期。

省文物考古研究所的汤惠生、刘小何,北京师范学院艺术系的李福顺、张文华、孙宝旗,原兰州市文物管理委员会的鲜明等。

经过三年的岩画调查,共发现岩画地点13处,多集中在海西和海南两州(图9)。调查一般是根据当地农牧民提供的线索来进行。调查工作一般分四个步骤:①将塑料薄膜覆盖在勒有岩画的岩面上,将所有形象描摹下来;②摄影,包括照相和摄像;③文字记录,其中包括地理地质和周围的地貌环境、有关岩画的当地传说、对岩画形象的辨认和整体内容的理解(包括时代、族属、打制技术与风格的特征、内涵等);④微腐蚀直接断代分析(我们将在第四章中详述)。

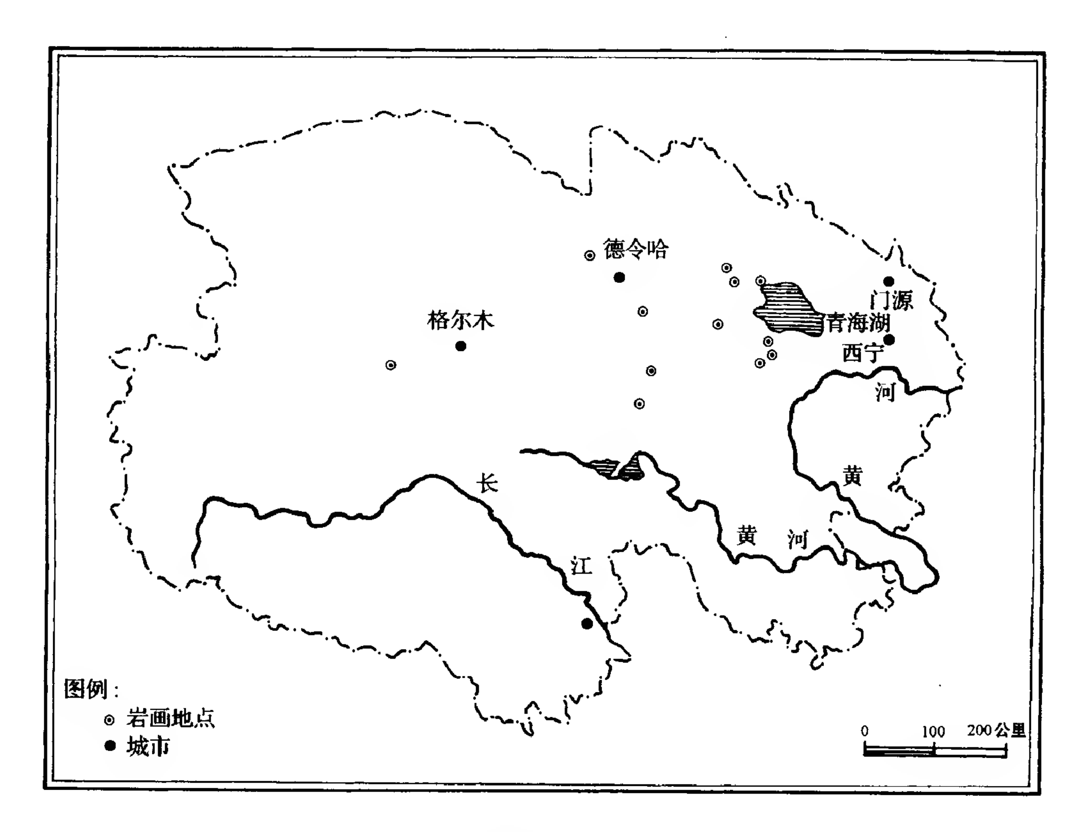



图9　青海岩画地点分布图

Fig.9　Distribution of petroghyph sites in Qinghai Province

下面我们逐一详述青海地区的13个岩画地点。

## 一　野牛沟岩画

野牛沟位于青海省海西州格尔木市郭勒木得乡西北约70公里处的昆仑山脚下。此沟为当地牧民的夏季草场。岩画所处的四道沟山梁海拔3900米左右,相对高度30米左右,东南－西北走向。

我们按岩画在自然空间上的分布组群,将野牛沟岩画分为两组。第一组岩画施于散布在四道沟山梁南坡的花岗细砂岩上,共45幅画面,约250个左右的个体形象,每幅岩画



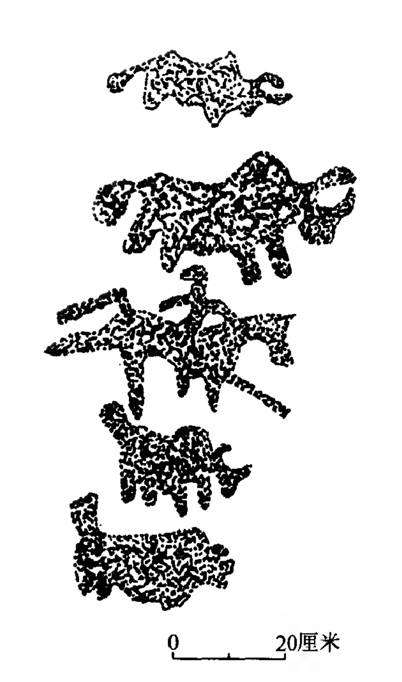



图10 Y1:1 鹰、牦牛、人骑马
Fig. 10 Y1:1 an eagle, yaks and a man on horse back

根据具体岩面面向而施，一般面向为东南和正东。由于野牛沟岩画地处昆仑山深处，远离人群聚落，故几乎没有人为的破坏；但由于地处高寒，岩石表面风化腐蚀程度较严重，特别是由于冷暖温差而致使岩面大面积地崩裂，许多画面漫漶不清，有些已经无法辨识。现将野牛沟岩画（Y 代表野牛沟岩画地点）分述如后。

Y1:1 7个形象。面东。最上面的形象是鹰，次为狐之类的动物，由于造型不准而无法确认。其下为四条牦牛和人骑马的形象。所有形象均由垂直通体打击法制成(图10)。

Y1:2 6个形象。面东。右半部三个形象为牦牛；左半部为两个人和一只鹿形象，鹿仅存前半部，后半部已残。所有形象均由垂直通体打击法制成，其打击点较粗疏(图11)。

Y1:3 9个形象。面东。左上角为一狍子形象，余为牦牛和人骑马形象，均由垂直打击法制成，制作较精细(图12)。

Y1:4 5个形象。面东。左上角一只鹰，右上角为一个生殖器很突出的人形。其下为一只北山羊和两只牦牛。均为垂直通体打击法制成。该岩画在制作上和造型上均欠佳(图13)。

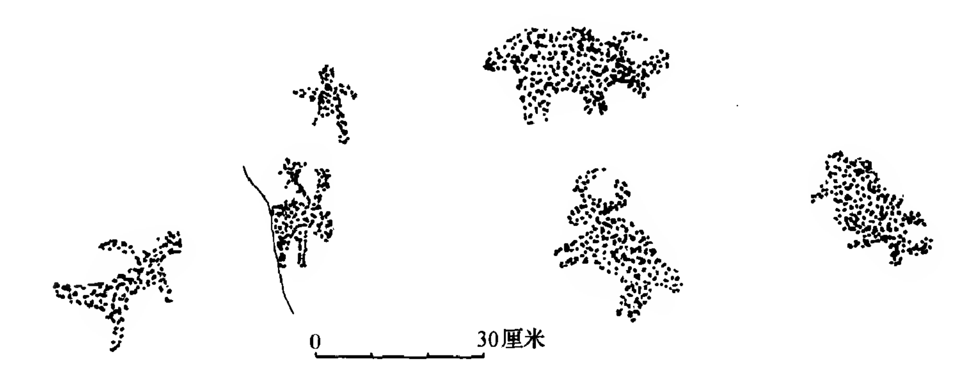



图11 Y1:2 牦牛、鹿
Fig. 11 Y1:2 yaks and bucks

图 12　Y1:3 狍子、牦牛、人骑马
Fig. 12　Y1:3 a roe, yaks and a man on horse back

图 13　Y1:4 鹰、北山羊、牦牛、人
Fig. 13　Y1:4 an eagle, a goat, yaks and a man

Y1:5　一鹰。面东。为垂直通体打击法制成(图 14)。

Y1:6　一人。面东。造型简古,为垂直通体打击法制成(图 15)。




图 14　Y1:5 鹰
Fig. 14　Y1:5 an eagle




图 15　Y1:6 人
Fig. 15　Y1:6 a human figure

Y1:7　21 个形象。面东。该岩画应分成左右两个部分。右边似为一幅出行图,一个

头戴大沿帽的人手牵一匹骆驼,周围刻有两只狗和一只鹰;其上方有一个骑着马的人,此外还有三只牦牛。左边的画面中有鹰、狼、牦牛和人。从画面的结构来看,表现的似乎是狼拟捕食牛,而人上前驱赶狼。所有形象均由垂直通体打击法制成(图 16)。

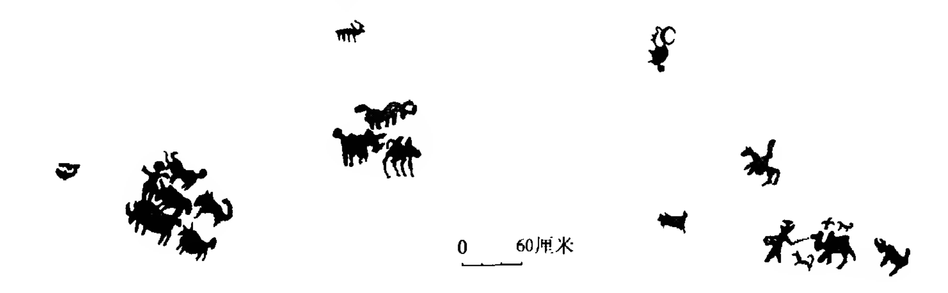



图 16　Y1:7 出行与驱狼图

Fig. 16　Y1:7 scene of transhumance and herding

Y1:8　5 个形象。面东。画面上方三只牦牛,左下方形象似为造型不准的北山羊。右下方的动物形象为后人所加,似为马(图 17)。

Y1:9　10 个形象。面东。画面动物形象有牦牛、骆驼、豹子、鹰、狼和人。豹子与骆驼造型不太准,似是后期添上去的形象(图 18)。

图 17　Y1:8 牦牛、北山羊和马

Fig. 17　Y1:8 yaks, a goat and a horse

图 18　Y1:9 牦牛、骆驼、鹰、豹子、狼、人

Fig. 18　Y1:9 yaks, a camel, an eagle, a leopard, a wolf and an anthropomorphic figure

Y1:10　3个形象。面东。上方为北山羊,倾斜通体打击法制成。羊的造型风格十分凝练。中间的形象打凿清晰,但打制意图费解,不明何物,似为“捕栏”。画面下方为牛,垂直通体打击法制成(图19)。

Y1:11　1个形象(鹰?)。面东。由于岩面剥落,画面被破坏,不识(图20)。

Y1:12　一马。面东。倾斜通体打击法。造型、制作均很草率(图21)。

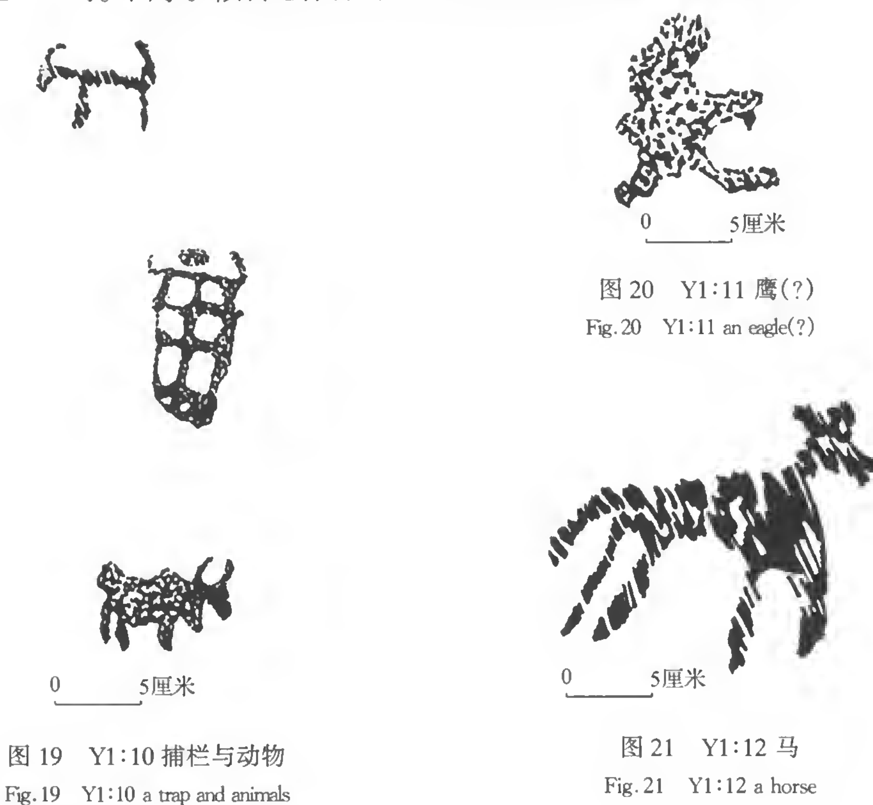



图19　Y1:10 捕栏与动物
Fig.19　Y1:10 a trap and animals

图20　Y1:11 鹰(?)
Fig.20　Y1:11 an eagle(?)

图21　Y1:12 马
Fig.21　Y1:12 a horse

Y1:13　一食肉兽(豹?)。面东。垂直通体打击法。耳部和尾部残(图22)。

Y1:14　一牦牛。面东。垂直轮廓打击法。风格写实(图23)。

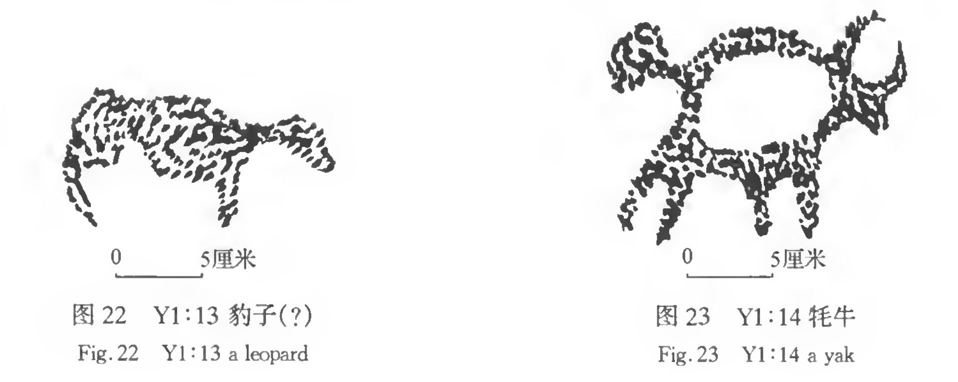



图22　Y1:13 豹子(?)
Fig.22　Y1:13 a leopard

图23　Y1:14 牦牛
Fig.23　Y1:14 a yak

Y1:15　一牦牛。面东。垂直通体打击法(图24)。

Y1:16　一牦牛。面东。垂直通体打击法(图25)。




图 24　Y1:15 牦牛

Fig. 24　Y1:15 a yak

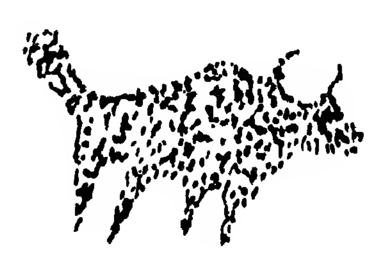



图 25　Y1:16 牦牛

Fig. 25　Y1:16 a yak

Y1:17　一牦牛。面东。倾斜轮廓打击法(图 26)。

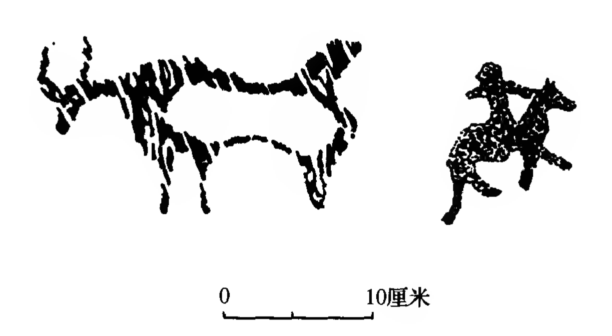



图 26　Y1:17 牦牛和人骑马

Fig. 26　Y1:17 a yak and a man on horse back

Y1:18　4 个形象。面东。画面可分为左右两个部分。右边画面为骆驼和人;左边的为日、月。左边的画面为早期作品,垂直通体打击法制成,右边的画面为后人所添。人物形象身着长袍,头戴头饰(戴胜?),左手举一只鸟,似为藏族史书中的鸟卜巫师。晚期形象为倾斜打击法制成(图 27)。

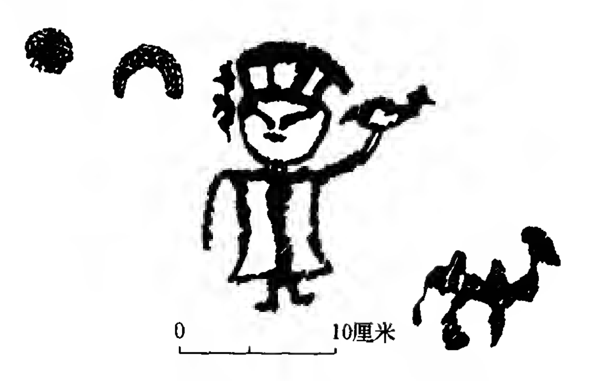



图 27　Y1:18 骆驼、日、月、鸟卜巫师

Fig. 27　Y1:18 a camel, sun, moon and a necromancer with a bird in hand

Y1:19　一人。面东。倾斜通体打击法。风格较抽象。头部呈鸟首形,生殖器突出(或著尾人)。身体各部只用粗线条勾勒而成(图 28)。

Y1:20　2 个形象。面东。均为人骑马,出自垂直通体打击法(图 29)。

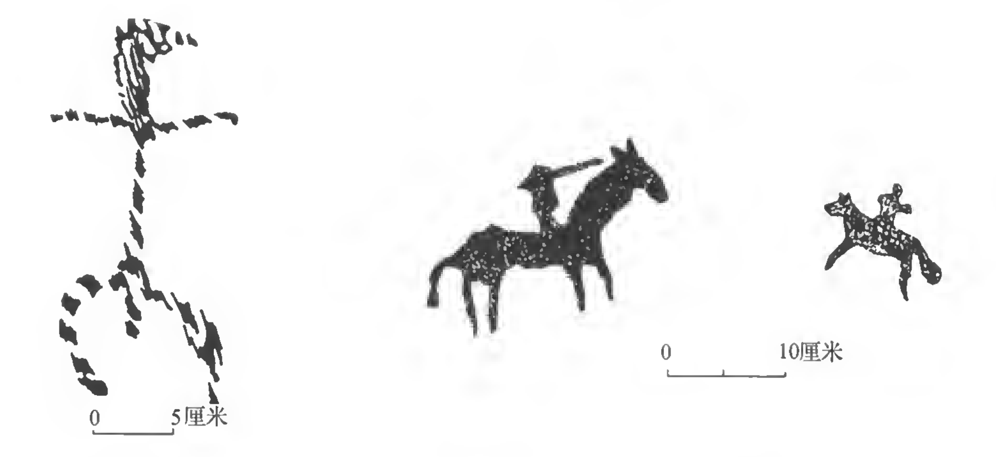



图 28　Y1:19 鸟首人

Fig.28　Y1:19 an anthropomorphic figure

图 29　Y1:20 人骑马

Fig.29　Y1:20 men on horse back

Y1:21　9 个形象。面东。根据这幅岩画动物布局的情况以及风格来看,还可进一步再分为两组。左侧的五个形象为一组,右侧的四个形象为另一组。右侧画面有四个形象,有骆驼、豹子和人骑马,最左侧的骆驼乃后人所为,其余为早期作品,为垂直通体打击法(图 30);左侧画面有五个形象,两个骑马人,每人手牵一匹骆驼,画面下方为一匹奔跑的马,所有形象均出自垂直通体打击法(图 31)。

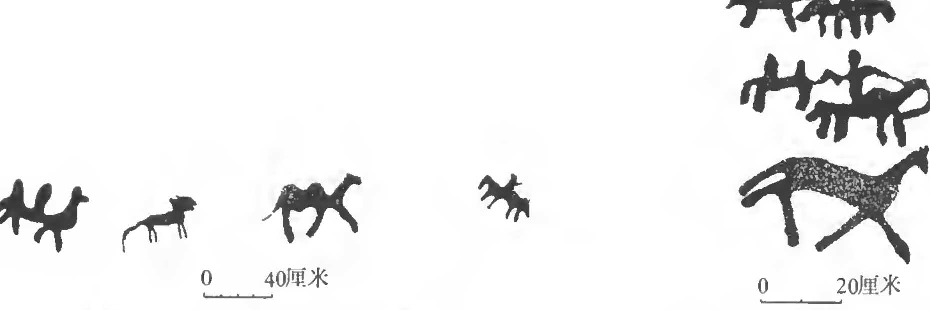



图 30　Y1:21 骆驼、豹子、人骑马

Fig.30　Y1:21 a leopard, a man on horse back and camels

图 31　Y1:21 骑马牵驼人、马

Fig.31　Y1:21 a horses and men on horse back leading camels

Y1:22　一马。面东。垂直通体打击法(图 32)。

Y1:23　一牛。面东。垂直通体打击法。尾部已残(图 33)。

Y1:24　3 个形象。面东。画面上方为一牦牛,其下两个形象不识。均为垂直通体打击法(图 34)。

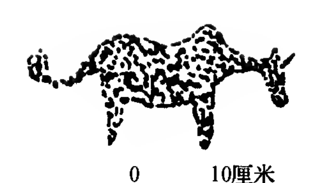



图 32　Y1:22 马

Fig. 32　Y1:22 a horse




图 33　Y1:23 牛

Fig. 33　Y1:23 a yak

Y1:25　1 个形象。面东。画面为一辆未完成的车。垂直通体打击法(图 35)。






图 34　Y1:24 牦牛

Fig. 34　Y1:24 a yak

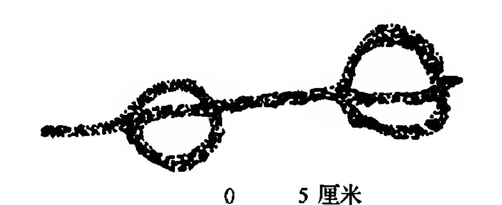



图 35　Y1:25 未完成的车

Fig. 35　Y1:25 unfinished chariot

Y1:26　一牦牛。面东。垂直通体打击法(图 36)。

Y1:27　一牦牛。面东。垂直通体打击法(图 37)。




图 36　Y1:26 牦牛

Fig. 36　Y1:26 a yak




图 37　Y1:27 牦牛

Fig. 37　Y1:27 a yak

Y1:28　13 个形象。面东。画面形象有狼、牦牛、鹰、人和狗。画面右下方的牦牛、人和狗显然为不同时期作品，其打制方法为倾斜打击法，有别于用垂直打击法制作的其他早期形象。值得注意的是呈“一”字形排列的八只鹰的形象(图 38)。列队鹰的形象很容易被误认为大雁。不过从青海岩画中从未出现过大雁的情况来看，这幅岩画中的飞禽也应是鹰，之所以将鹰呈“一”字形排列，则完全是一种北方草原艺术风格。正如德国学者耶特玛(K. Jettmar)所云，动物呈左右对称性和上下叠压式的安排是欧亚草原艺术的典型特征[①]。在北方草原艺术中除鹰外，北山羊、狗等动物也往往呈行列式安排(参见图 293)。

① Jettmar, K. Art of the Steppes——the Eurasian Animals Style. Methuen-London, 1964. p. 14.

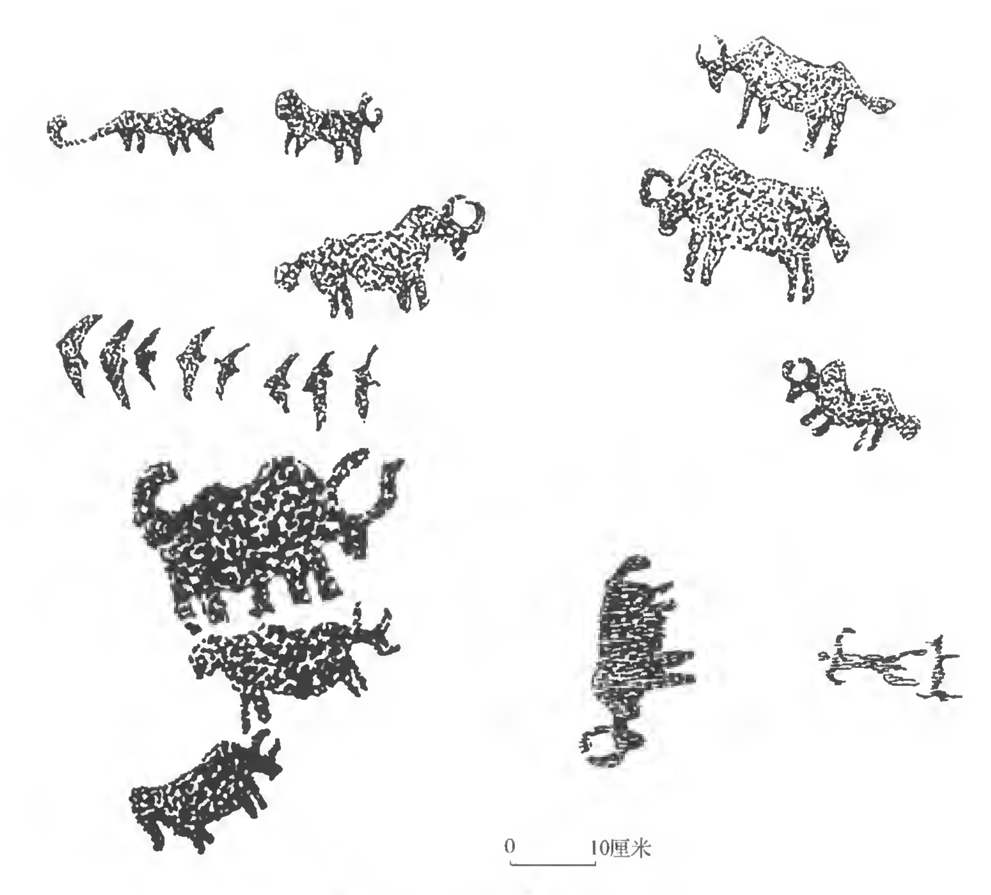



图 38 Y1:28 狼、鹰、牦牛、人和狗
Fig.38 Y1:28 a wolf, a man, a dog, yaks and eagles

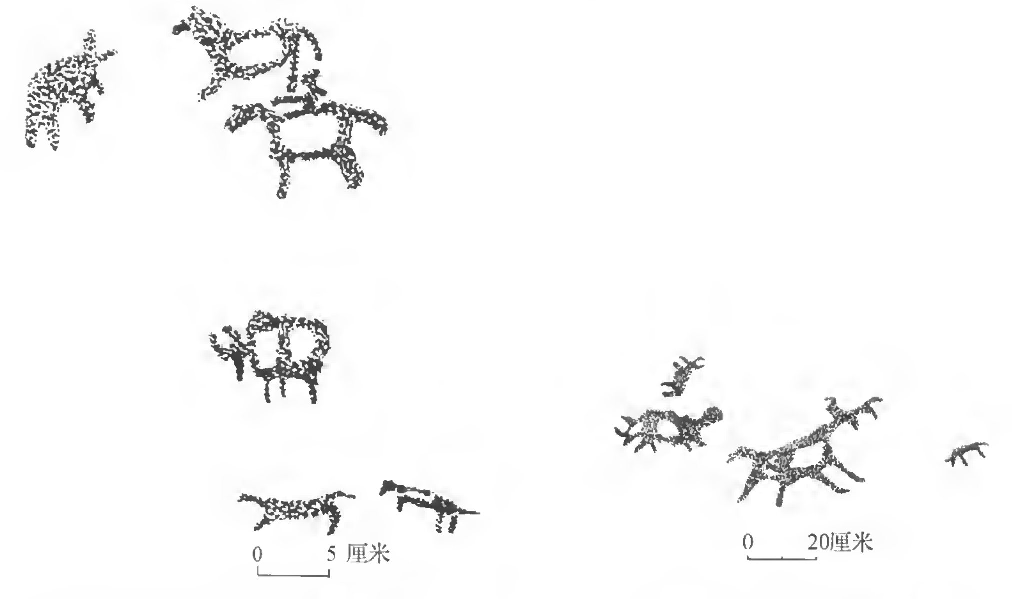



图 39 Y1:29 马、狼、人骑马、牦牛
Fig. 39 Y1:29 a yak, a man on horse back, horses and wolves

图 40 Y1:30 牦牛、鹿、熊
Fig. 40 Y1:30 a buck, a bear and yaks

Y1:29　6个形象。面东。画面形象有马、狼、人骑马、牦牛等，均为垂直打击法制成（图39）。

Y1:30　4个形象。面东。画面镌有牦牛、鹿、熊等动物形象，均为垂直打击法制成（图40）。

Y1:31　5个形象。面东。均为垂直通体打击法制成的牦牛形象。画面最上方的牦牛尾部残（图41）。






图41　Y1:31 牦牛

Fig.41　Y1:31 yaks

Y1:32　33个形象。面东。除了画面最上方的牦牛为磨划法制成的晚期形象外，其余均为垂直通体打击法制成的早期形象。画面形象多为骆驼和牦牛，此外还有狼、人骑马、马和鹿的形象（图42）。

Y1:33　11个形象。面东。画面形象有牦牛、鹰、鹿、豹子和猎人。这是一幅射猎图，两个猎人手执弓箭、身背箭囊，正引弓射牛。被射猎的两条牛的尾部因岩面剥裂而受损。画面下方的牛背上蹲踞着一只豹子，构成一幅豹食牛的场面。这种构图亦属典型的北方草原艺术中所谓叠压式风格，所有形象均为

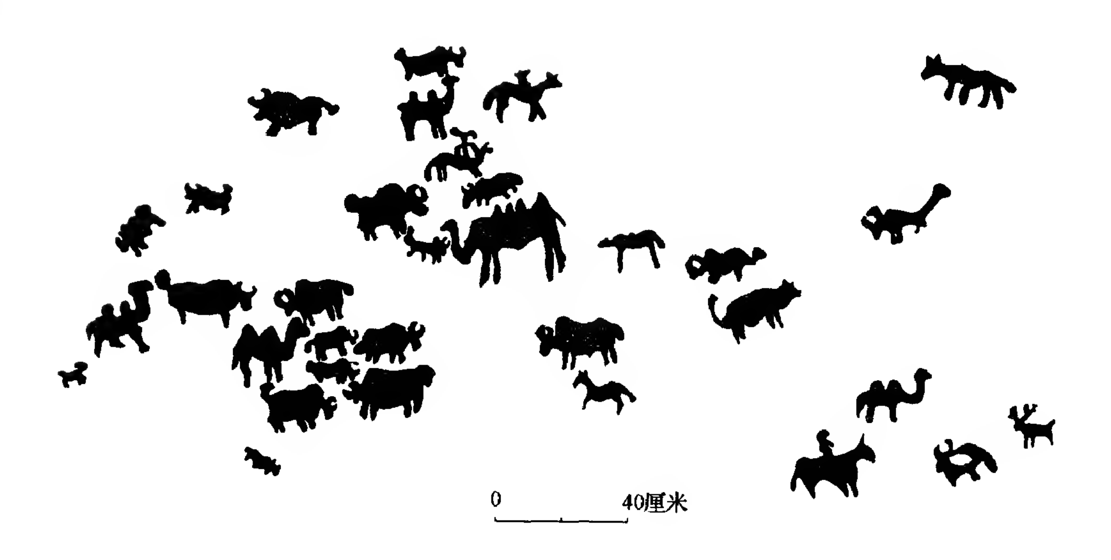



图42　Y1:32 骆驼、牦牛、狼、人骑马、马和鹿

Fig.42　Y1:32 camels, yaks, wolf, men on horses back, horses and a deer

垂直打击法制成(图 43)。

Y1:34　9 个形象。面东。画面形象有牦牛、骆驼、羊、狗以及一辆未完成的车。画面下部的两只狗以磨划法制成,为晚期作品,其余的均以早期的垂直打击法制成。未完成的车仅有两轮和一车厢(图 44)。

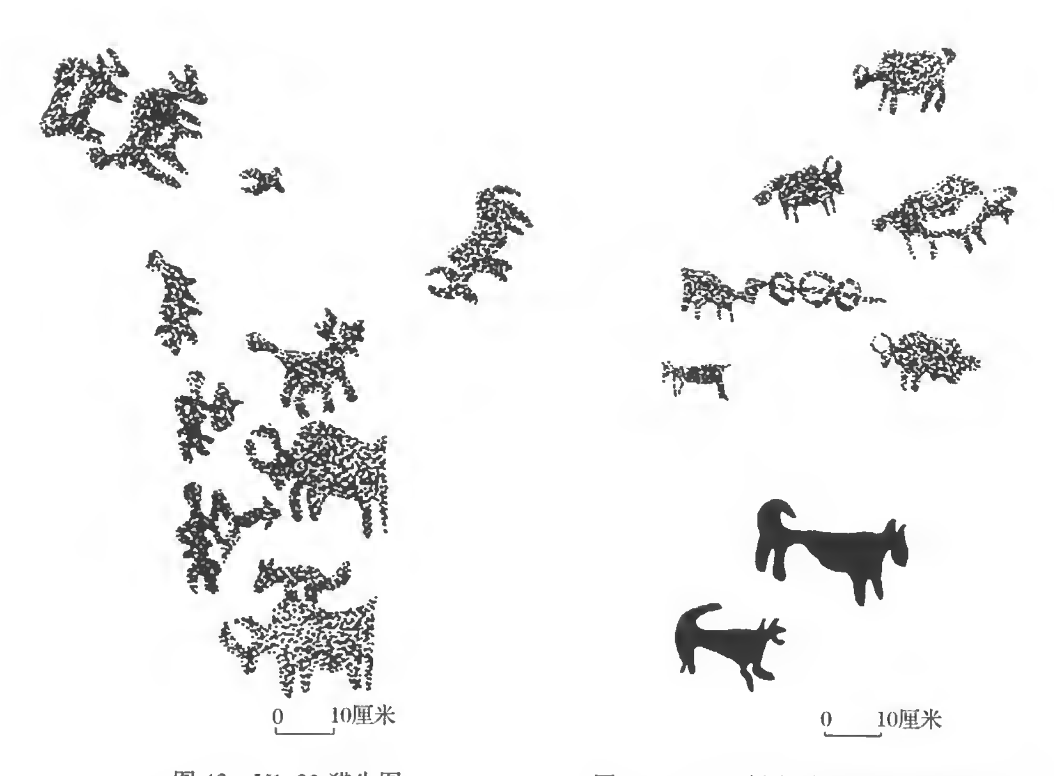



图 43　Y1:33 猎牛图
Fig.43　Y1:33 scene of yak hunting

图 44　Y1:34 牦牛、羊、骆驼、狗和未完成的车
Fig.44　Y1:34 yaks, goats, camels, a dog and unfinished chariot

Y1:35　17 个形象。面东。画面形象有牦牛和骆驼。这组岩画均出自垂直通体打击法。其制作精细、造型准确。画面最右边的牛仅剩头部,身体部分已残。尽管这组形象为同一时期的作品,但根据制作方式如打击点的深浅及其大小等来看,当出自不同作者之手(图 45)。

Y1:36　15 个形象。面东。画面形象为牦牛、狗和马驾车。由于岩面的崩裂,有些形象部分已残。马驾车的形象为两马、单辕、双轮、一个车厢,与史籍中所谓的"广柳车"相似。所有形象均出自垂直通体打击法。(图 46)。

Y1:37　8 个形象。面东。画面形象有人骑马、牦牛、骆驼和狗。这幅画面从打制技术来看可以分成三组:上、中、下。中间的牦牛和骆驼形象为晚期的磨划法制成,上部的人骑马和下方的牦牛形象均出自垂直打击法,为同时期作品,但出自不同作者之手(图 47)。

Y1:38　一骆驼。面东。垂直通体打击(图 48)。



0 20厘米

图 45　Y1∶35 骆驼与群牛图

Fig.45　Y1∶35 camels and a herd of yaks

Y1∶39　一牦牛。面东。垂直通体打击(图 49)。

Y1∶40　一牦牛。面东。垂直通体打击(图 50)。

Y1∶41　4 个形象。面东。画面形象为牦牛和骆驼,均出自垂直打击法。画面最上方的骆驼形象稍晚于其下方的三个牦牛形象(图 51)。

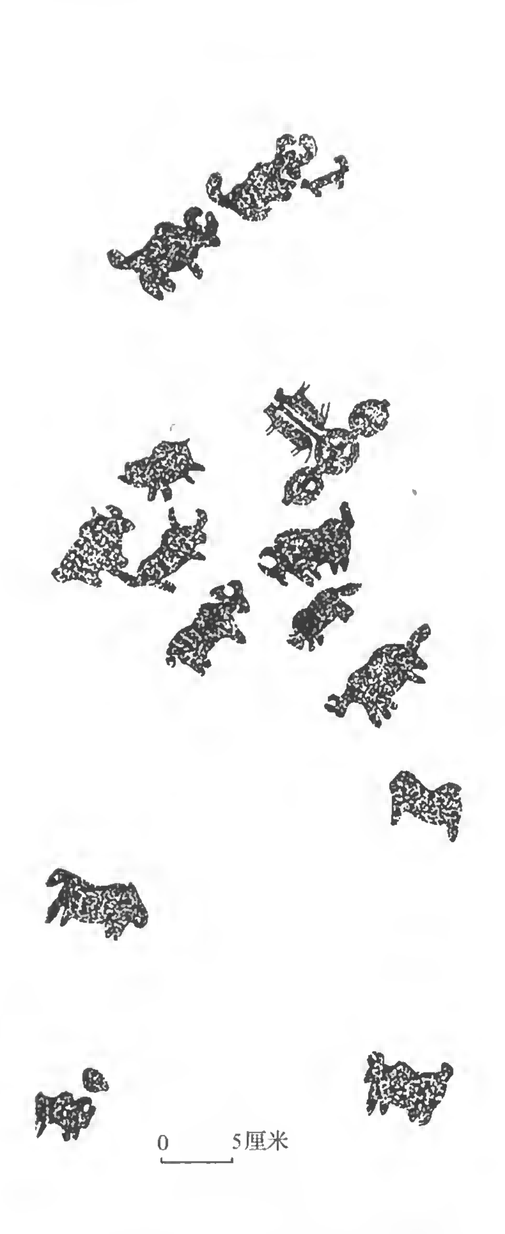



图 46　Y1∶36 牦牛、狗与马驾车

Fig.46　Y1∶36 a dog, a chariot and yaks

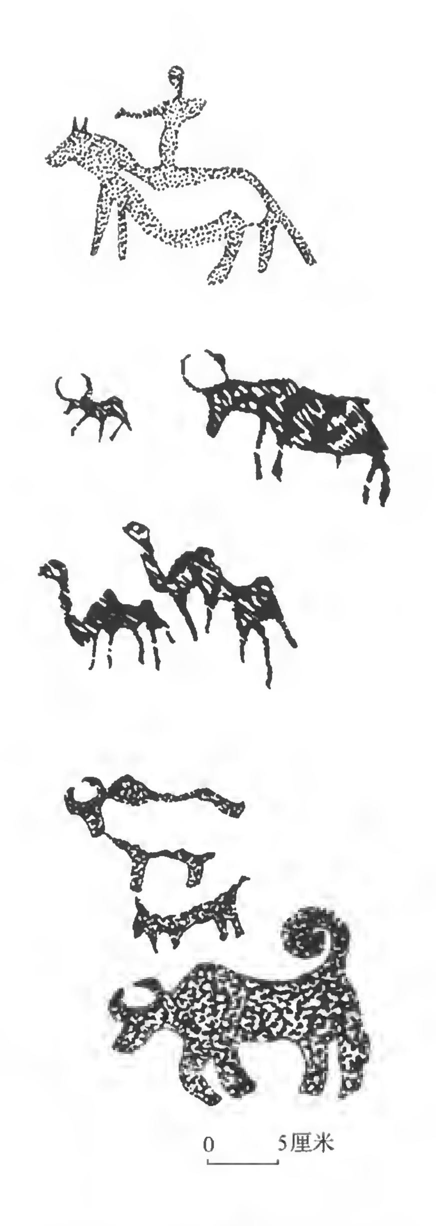



图 47　Y1∶37 人骑马、骆驼、与牦牛

Fig.47　Y1∶37 a man on horse back, camels, and yaks

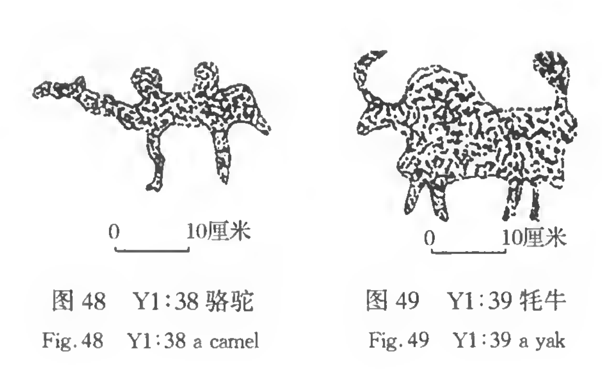



图 48　Y1∶38 骆驼

Fig.48　Y1∶38 a camel

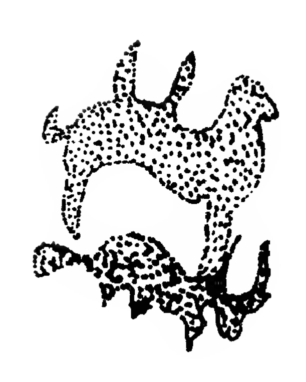
图 49　Y1∶39 牦牛

Fig.49　Y1∶39 a yak




图 50　Y1∶40 牦牛

Fig.50　Y1∶40 a yak



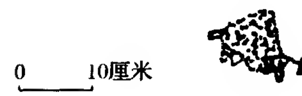



图 51 Y1:41 骆驼和牦牛
Fig. 51 Y1:41 a camel and yaks

Y1:42 一马。面东。倾斜通体打击法。尾部稍残(图 52)。

Y1:43 一马。面东。垂直通体打击法(图 53)。

Y1:44 一牦牛。面东。垂直通体打击法(图 54)。

Y1:45 9 个形象。面东。画面形象有牦牛、人骑马和人,均出自垂直打击法(图 55)。

野牛沟第二组岩画位于第一组南部约 4 公里,中间有一座小山丘将两处岩画点隔开。第二组共有 7 幅岩画。

Y2:1 9 个形象。面北。均为垂直打击法制成的牦牛形象。由于岩面崩裂,有些形象已残。画面上半部“田”字符号为现代人所为(图 56)。




图 52 Y1:42 马
Fig. 52 Y1:42 a horse

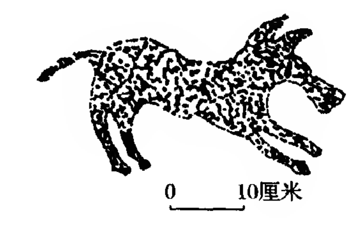



图 53 Y1:43 马
Fig. 53 Y1:43 a horse

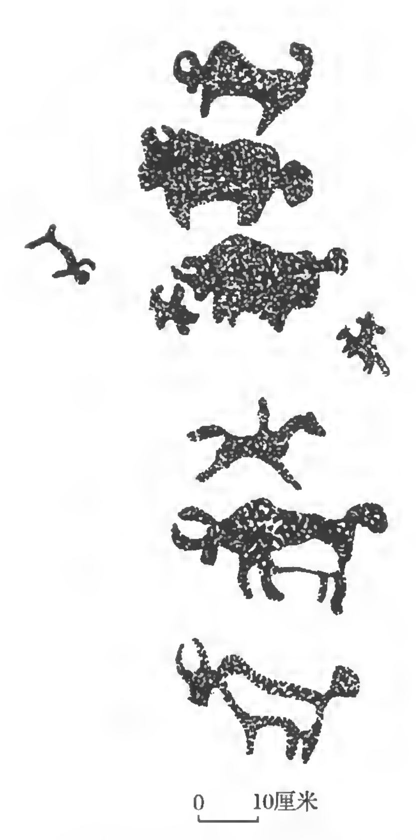



图 54 Y1:44 牦牛
Fig. 54 Y1:44 a yak

Y2:2 12 个形象。画面由牦牛和猎人形象构成,均由垂直打击法制成。值得注意的是,猎人所射猎的对象并非动物,而是几何形图案,这种几何形图案疑为捕猎用的围栏和陷阱之类的东西。在岩画中这种捕栏往往与动物联系在一起,如这幅岩画中捕栏与牦牛联系在一起,而在怀头他拉岩画中,捕栏与羊联系在一起(图 57)。

Y2:3 一组手拉手舞蹈形象。有 5 个舞者形象较为清晰,由于风蚀严重其余无法辨识,似共有 6 个以上 。舞者手与手相连,双腿分开,为连臂舞状。形象制作较粗糙,为垂直通体打击法(图 58)。

Y2:4 3 个抽象蹲踞式人形。三个人形均双手平伸,两腿分开,人物双腿之间刻有男性生殖器,中间的人形下,刻有一个脚印状图案。所有形象均用垂直打击法制成(图 59)。



0 10厘米

图 55　Y1:45 牦牛与人骑马

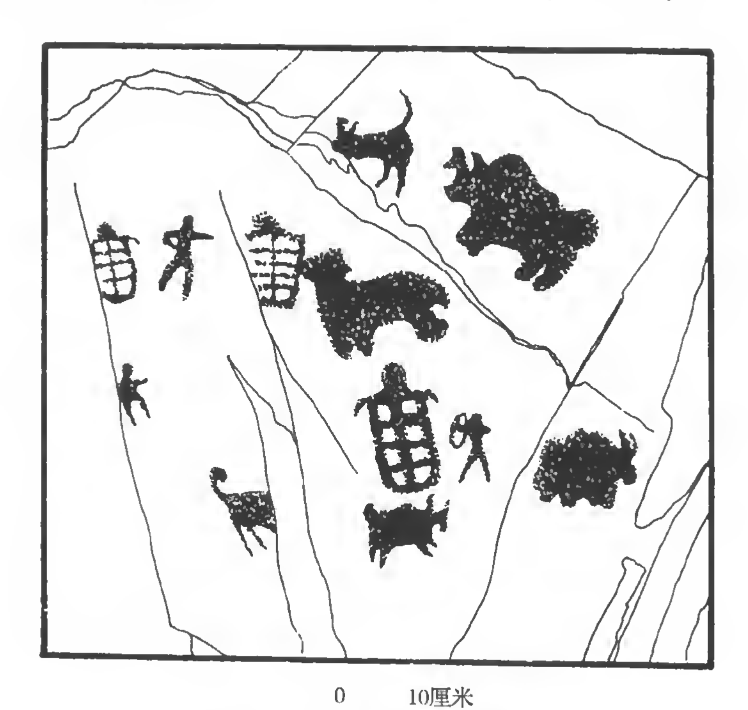
Fig. 55　Y1:45 yaks and men on horses back



0 10厘米

图 56　Y2:1 牦牛

Fig. 56　Y2:1 yaks



0 10厘米

图 57　Y2:2 捕栏、猎人与野牛

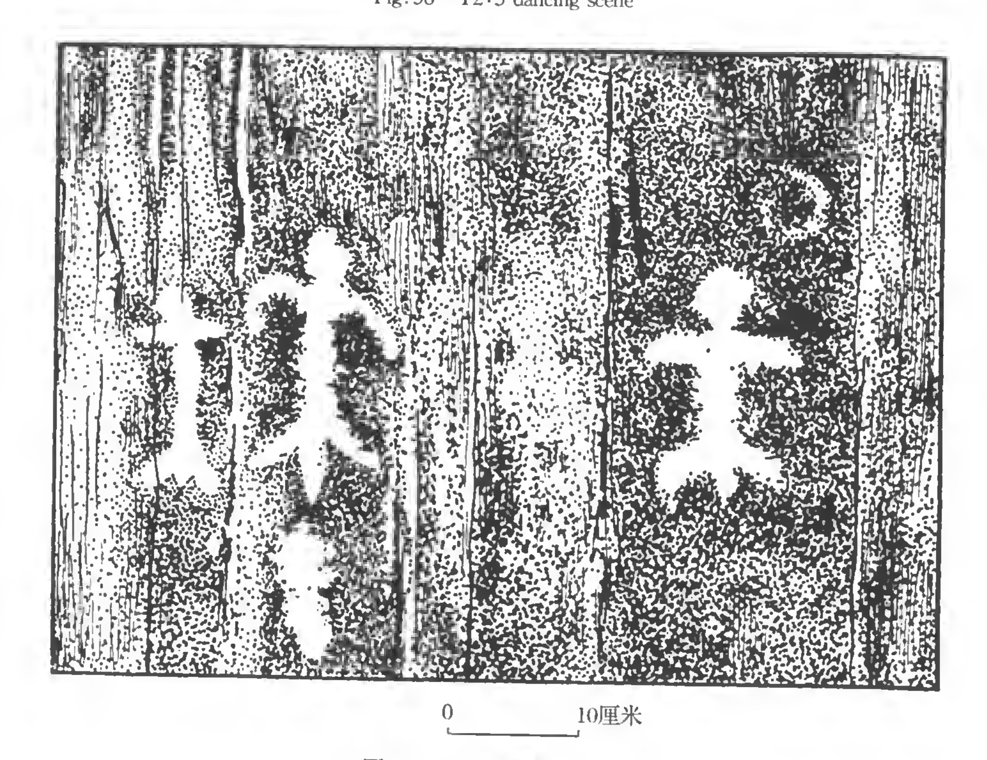
Fig. 57　Y2:2 traps, hunters and yaks



0 10厘米

图 58 Y2:3 连臂舞

Fig. 58 Y2:3 dancing scene



0 10厘米

图 59 Y2:4 蹲踞式人形

Fig. 59 Y2:4 squatting anthropomorphic figures

## 二 卢山岩画

卢山岩画(代号 L)位于海西州天峻县江河乡卢山山丘上。卢山北距江河乡政府约 8 公里,卢山被江河从中切开,分左右两个山丘夹峙于江河两岸,岩画散布于江河右岸山丘东坡上有平面的 30 多块大小各异的花岗闪长粉岩上,卢山相对高度约 40 米,海拔约 3600 米。卢山周围约 8 公里的草场,地势平坦,水草丰美,为当地牧民的冬季草场。

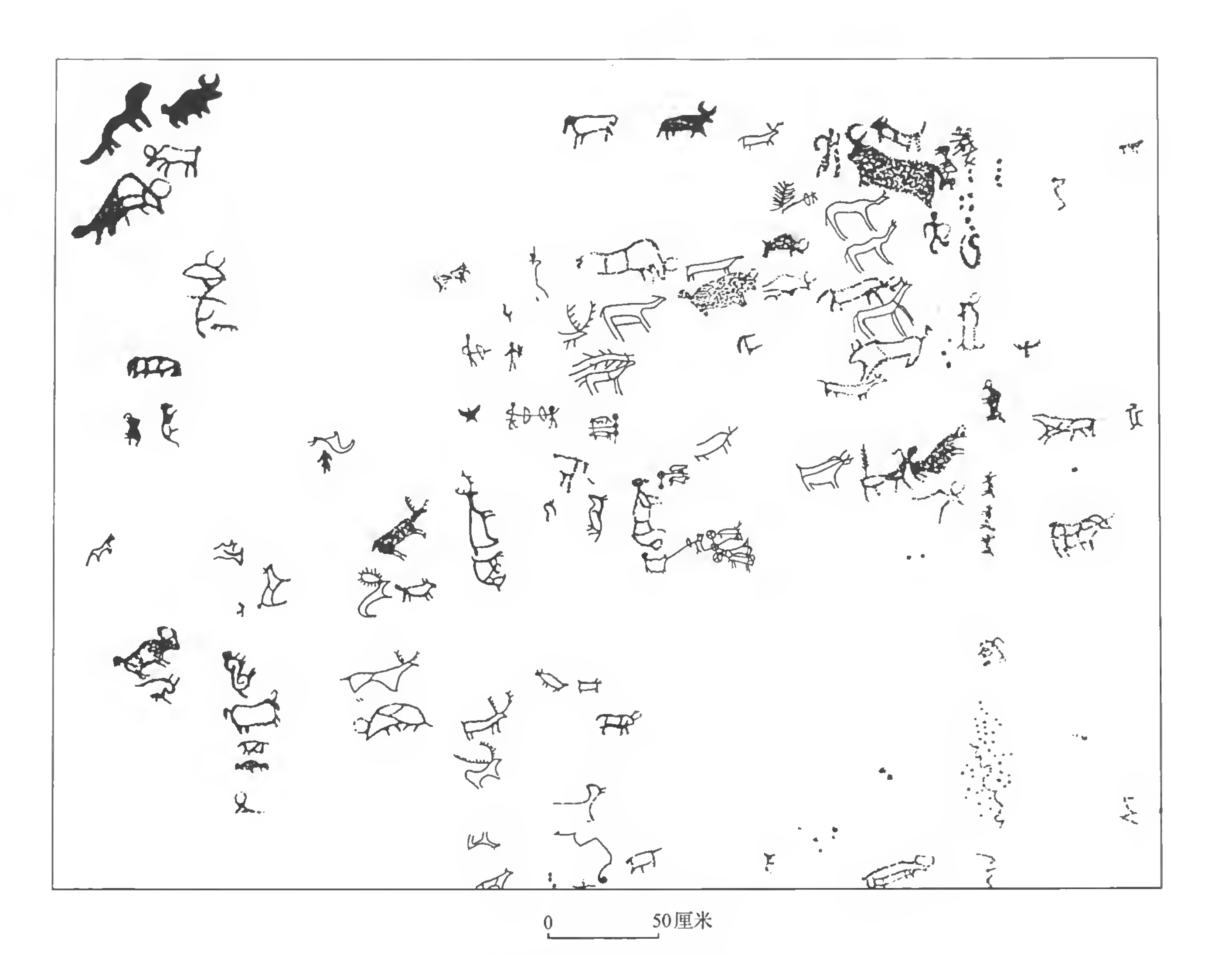



图60　L1卢山一号岩画

Fig. 60　L1 petroglyph No. 1 of Lushan site

卢山镌以岩画的岩石共有 39 块，故将岩画分为 39 组，个体形象约 270 个左右。打制技法分垂直打击、阴线勾勒和磨划法三种。垂直打击的形象时代最早，与野牛沟岩画的时代相当，次为阴线刻凿而成的岩画形象，我们将此称为阴线法。所谓阴线法即用金属工具在岩面上制作出深约 5～7 毫米的沟槽形线条，沟槽线条上宽下窄，断面呈“V”字形，深约 7～10 毫米，线条均经仔细打磨，显得非常光滑和流畅。阴线法的形象只制作出形象的轮廓，许多用阴线法制成的形象往往叠施在早期用垂直打击法制成的形象之上，即似乎是对早期形象的二次加工，这种情况我们称之为两期法。用磨划法制成的形象时代最晚。

L1　卢山岩画中，一号岩面为最大，其画面为 6×8.5 米，岩石面积为 8×10 米。上面有约 100 多个个体形象。其形象由垂直打击、阴线和磨划三种方法制成，包括了青海岩画中各个时代的作品。画面动物形象有牦牛、鹿、羚羊、马、虎、鹰、豹等，人物形象有奔跑、角斗、狩猎、交媾等，此外尚有树和符号等(图 60)。卢山一号岩画由于二期加工痕迹较深，所以保存基本完好，只有个别形象由于岩面的崩落而受损。一号岩画形象众多，我们无法一一介绍，只能挑一些有特征和代表性的来介绍。

车猎图：共有 4 幅马驾车的画面，均为两期法，其中两幅是车猎图。车猎图为三匹马驾车，车为单舆、独辕、两轮，人站在车上正弯弓引箭射猎车后追逐而来的野牛。作者为了明确表示“射猎”或“射中”的意图，特意将箭矢向野牛的飞行轨迹也打制出来。另一幅车猎图则相反，描绘的是猎手被受伤的野牛追上并加以抵触的场面(图 61)。

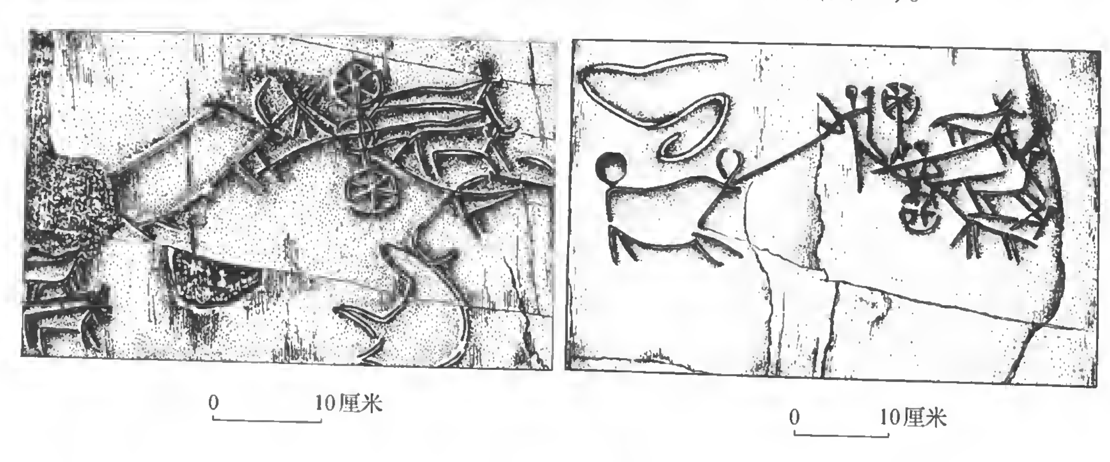



图 61　车猎图

Fig.61　Scenes of hunting on chariots

角斗图：两期法。共有两组角斗画面，一幅为两人弯弓对射(图 62)；另一幅为一人持盾，另一人执弓，两人对攻。

交媾图：两期法。男性为侧面，生殖器很突出，女性正面，两腿分开，两腿下面打制出一圆点，象征女性生殖器。在两人的下方有一曲折形沟槽，象征男性生殖器，沟槽的两边有许多圆点，象征女性生殖器；曲折线从众圆点的中间穿过，以象征男女之间的交合(图 63)。

狩猎图：猎人腰系縋杖，站在树后，以树为隐蔽物射猎野牛。野牛为早期的垂直打击法制成，猎人为两期法(图 64)。

鹿：鹿是卢山岩画中最富特色的形象，其制作技术熟练，造型准确，打磨精细，线条极

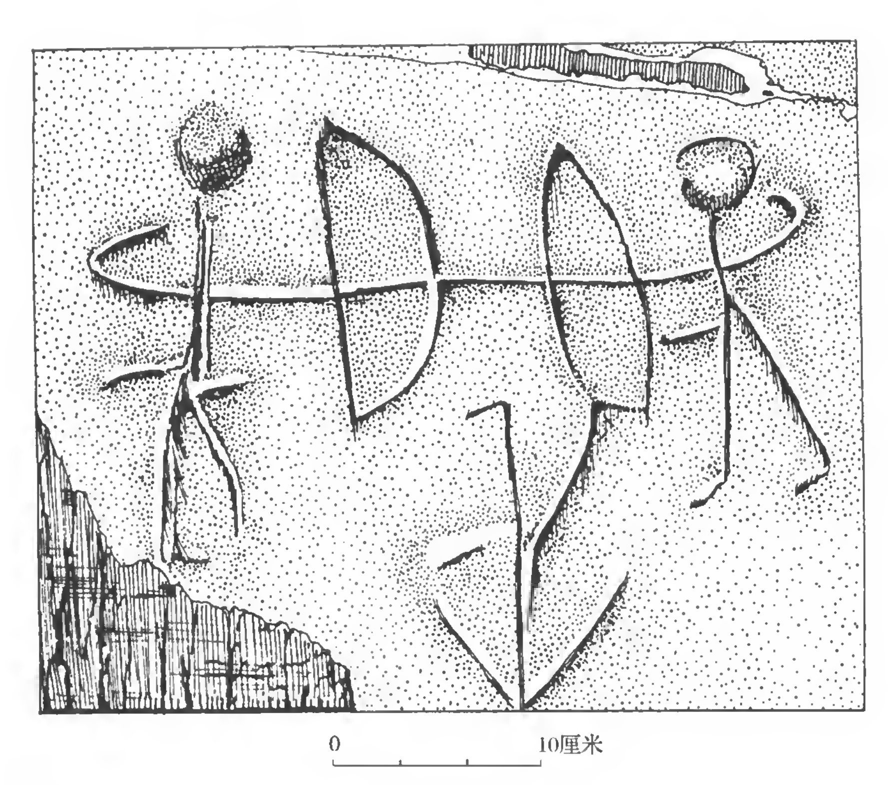



图 62　角斗图
Fig. 62　Wrestling scene






图 63　交媾图
Fig. 63　Copulating scene

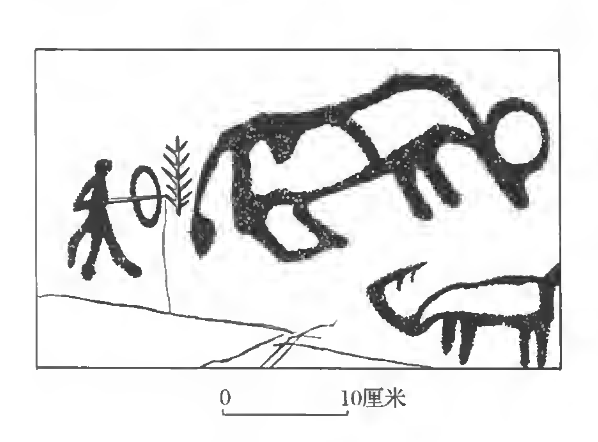
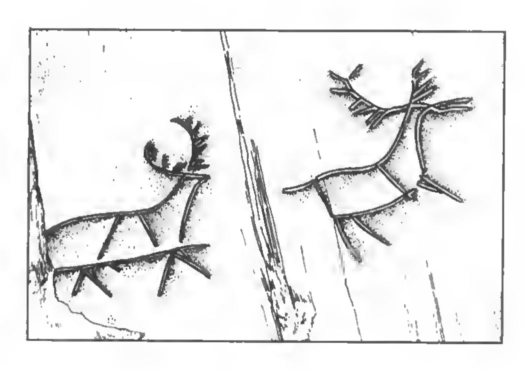



图 64　狩猎图
Fig. 64　Hunting scene

为流畅。值得注意的是两种鹿，一种是鹿角很长，长度与身体相若；另一种是嘴为鸟喙形的鹿，这两种鹿均带有浓郁的斯基泰艺术的风格（图 65）。

鹰：一号岩画中的鹰或单个出现，或几个上下排成一列。有的鹰制作得非常精细，甚至连羽毛也刻画出来。



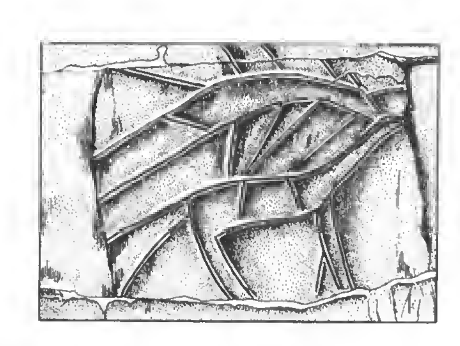




图 65　斯基泰鹿

Fig. 65　deer in Scythian style

L2　16 个形象。面东。这是一幅射猎图，画面上有四个猎人正在狩猎 14 只动物，被射猎的动物有野牛、野猪和豹子(?) 等。猎手或跪或站，腰悬箭囊，弯弓引箭，造型生动，制作精致，所有形象均出自垂直打击法(图 66)。





图 66　L2 狩猎图

Fig. 66　L2 scene of yaks hunting yaks

L3　8 个形象。面东。画面形象有牦牛、鹰、虎(马?)、北山羊和蹲踞式人形。所有形象出自垂直打击法。左上角的牦牛的腿制作成袋状，这是一个比较特殊的造型。还有右下角的双手半上举双腿半蹲人形，该形象制作精细，造型明确，当为史前的蹲踞式人形风格(图 67)。

L4　一鹿。面东。垂直轮廓打击法，鹿角上端残(图 68)。

L5　2 个形象。面东。均为豹子，两期制作，即早期为垂直轮廓打击法制成，晚期再

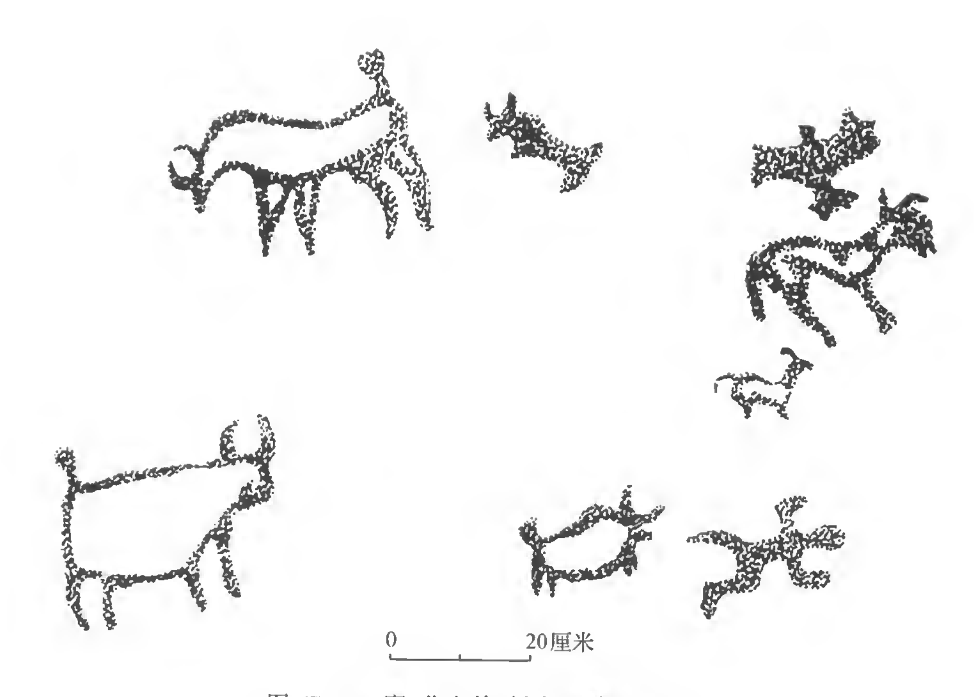



图 67　L3 鹰、北山羊、牦牛和蹲踞式人形
Fig. 67　L3 an eagle, a goat, a squatting anthropomophic figure and yaks

以磨划法将其轮廓加以磨划，即进行再次加工（我们将其称为阴线法），豹子身上饰以云纹或竖条纹（图 69）。

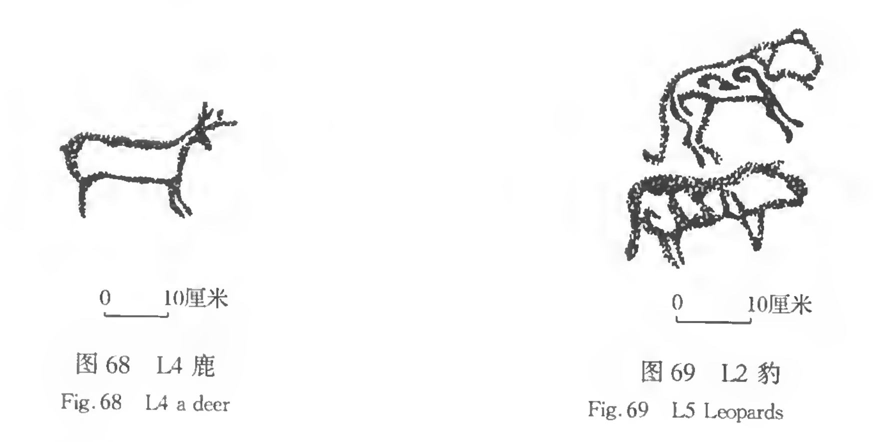



图 68　L4 鹿
Fig. 68　L4 a deer

图 69　L2 豹
Fig. 69　L5 Leopards

L6　6 个形象。面东。画面上部为两人弯弓对射的角斗图，垂直通体打击法。其下为牦牛形象。从这幅岩画的构图情况来看，对射的二人似乎是为猎物或草场而争斗（图 70）。

L7　3 个形象。面东。画面最上方的为牦牛，垂直轮廓打击法，身体间饰以竖条纹，中间为骆驼，垂直轮廓打击法，最下方是黄羊，由于制作变形，羊脖子很长，不能确认，垂直轮廓打制（图 71）。

L8　2 个形象。面东。画面左方为牦牛，垂直轮廓打击法，身上饰“S”形旋涡纹。右边的动物形象由于制作变形，不能确认，似为牛，为垂直轮廓打击法（图 72）。

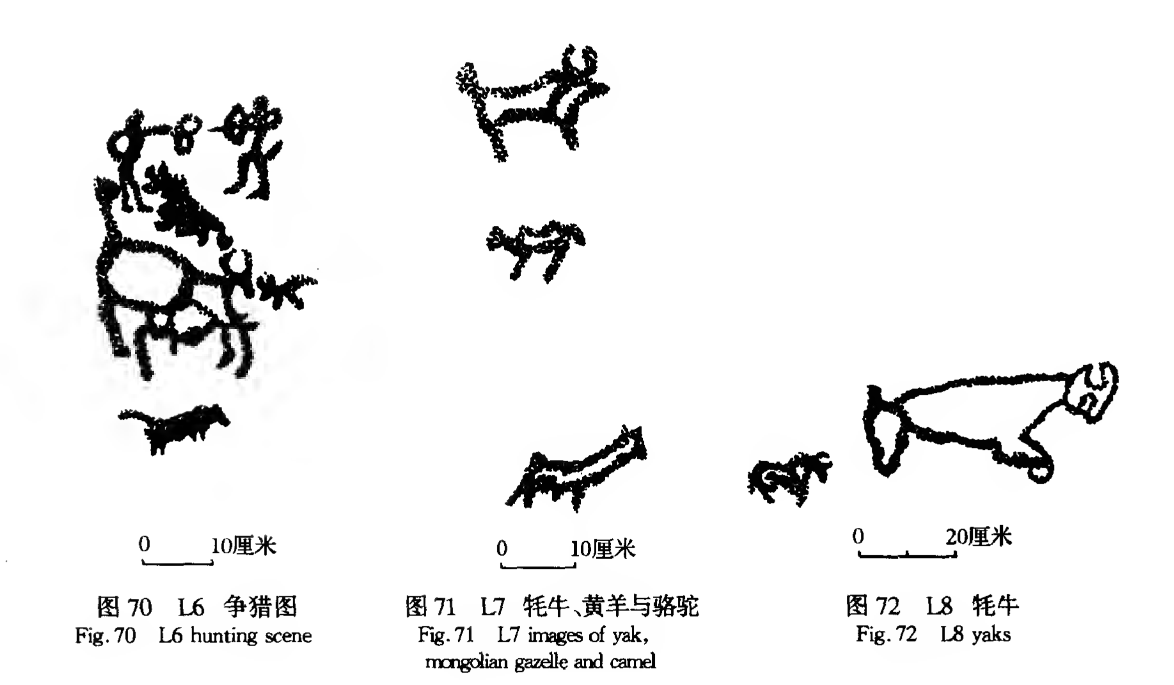



图 70　L6　争猎图
Fig.70　L6 hunting scene

图 71　L7　牦牛、黄羊与骆驼
Fig.71　L7 images of yak, mongolian gazelle and camel

图 72　L8　牦牛
Fig.72　L8 yaks

L9　5 个形象。面东。画面可分为左右两部分。左边的形象为两牛一狗，两牛出自垂直打击法，为早期形象，狗为后人所增添的形象。画面右半部为两只骆驼，磨划法制成，为晚期作品（图 73）。

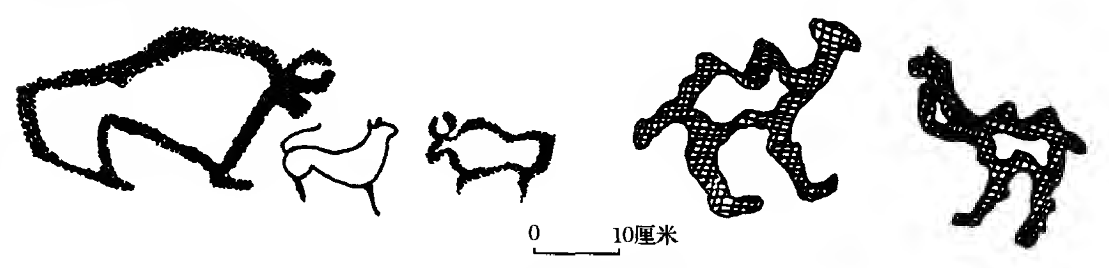



图 73　L9 牦牛、狗与骆驼
Fig. 73　L9 images of yak, dog and camel

L10　野猪。面东。由于造型不准，制作粗糙，不易确认。根据身体部分特征来看，似为野猪，为垂直轮廓打制（图 74）。

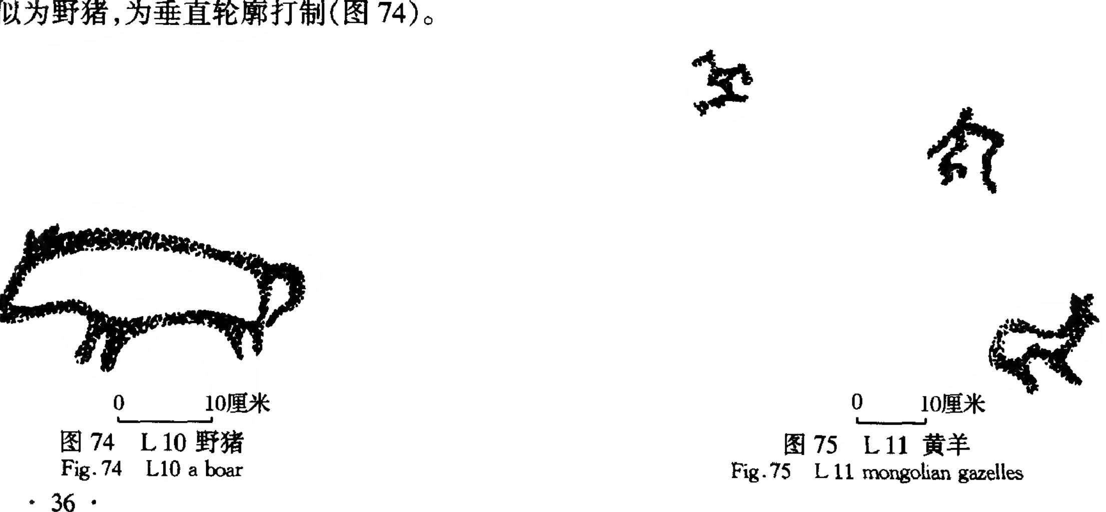



图 74　L 10 野猪
Fig.74　L10 a boar

图 75　L 11 黄羊
Fig.75　L 11 mongolian gazelles

L11　3个形象。面东。画面上方的两个形象均已残，无法确认。下方的动物形象为黄羊，均出自垂直轮廓打击法(图75)。

L12　一牦牛。面东。垂直通体打击(图76)。

L13　一牛。面东。垂直通体打击(图77)。

L14　一羊。面东。垂直轮廓打击。羊身上饰以鸟足纹(图78)。

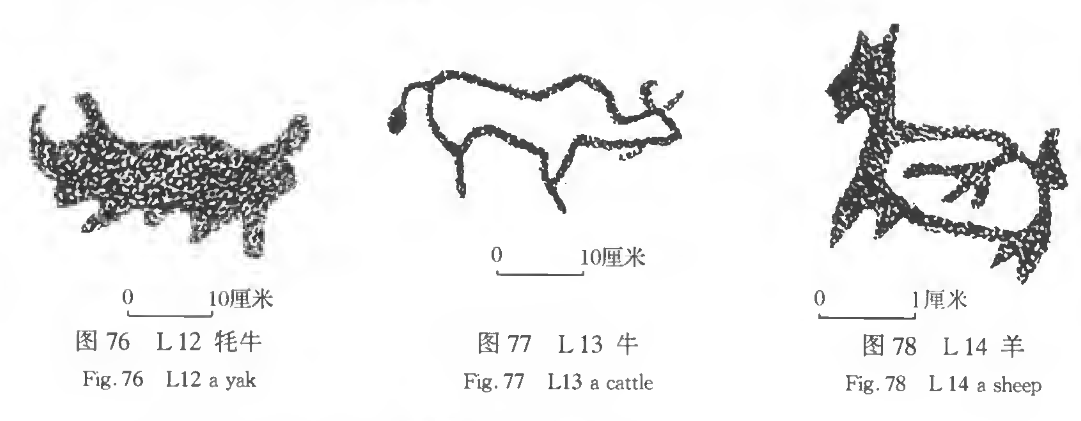



图76　L12 牦牛
Fig.76　L12 a yak

图77　L13 牛
Fig.77　L13 a cattle

图78　L14 羊
Fig.78　L14 a sheep

L15　一牦牛。面东。垂直轮廓打击法(图79)。

L16　一牦牛。面东。垂直轮廓打击，头部已残(图80)。

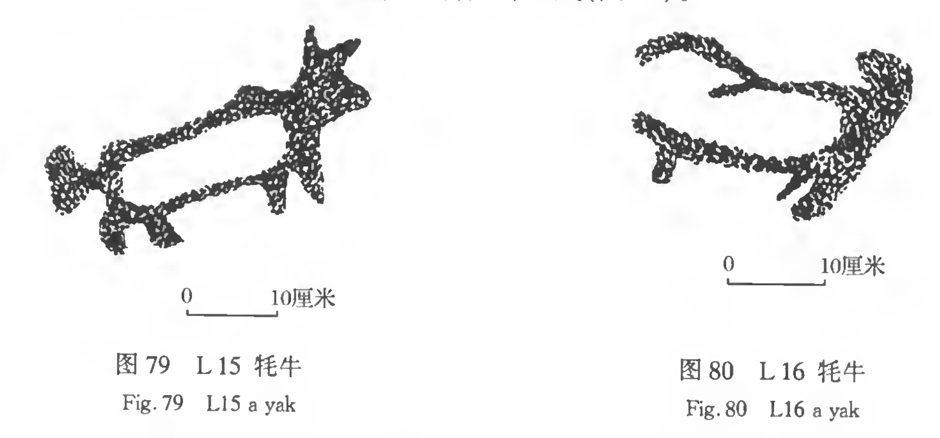



图79　L15 牦牛
Fig.79　L15 a yak

图80　L16 牦牛
Fig.80　L16 a yak

L17　4个形象。面东。画面形象有牦牛、羊和人。最左面为一羊，磨划法制成，羊身上饰一鸟足形纹饰，画面右边亦为羊，但制作变形。其下方为一人和一牛，但制作粗糙，为垂直打击法制成(图81)。

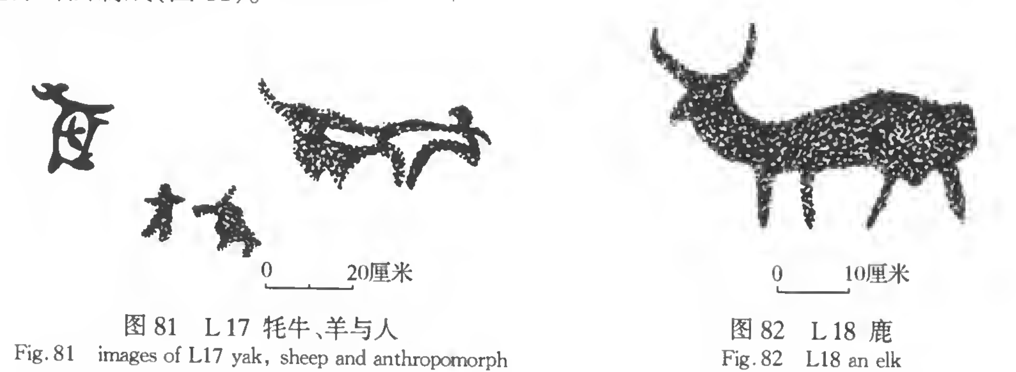



图81　L17 牦牛、羊与人
Fig.81　images of L17 yak, sheep and anthropomorph

图82　L18 鹿
Fig.82　L18 an elk

L18　一鹿。面东。垂直通体打击法。鹿角仅打凿出主干,而省略枝杈(图 82)。

L19 一鹰。面东。垂直通体打制。虽造型不很写实,但特征突出,制作生动(图 83)。

L20 一牦牛。面东南。垂直轮廓打击,身上饰有花纹,其造型、打制俱精,牛作奔跑状,形象生动,风格古拙、粗犷(图 84)。




图 83　L 19 鹰

Fig.83　L19 an eagle

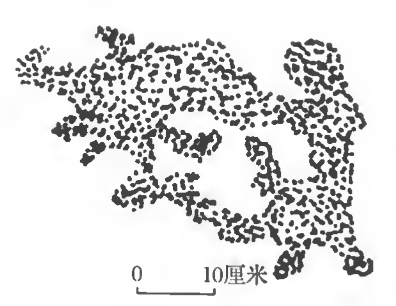



图 84　L 20 牦牛

Fig.84　L20 a yak

L21　3 个形象。面东。均为牦牛,两期制作(即早期为垂直打击法,然后晚期以阴线法进行再加工)。牛身上纹饰均很繁缛,有"X"射线动物艺术风格的遗风,牛的制作精细,形象准确(图 85)。

L22　藏文六字真言。面东。垂直打击法(图 86)。

L23　一牛。面东。垂直轮廓打击法(图 87)。

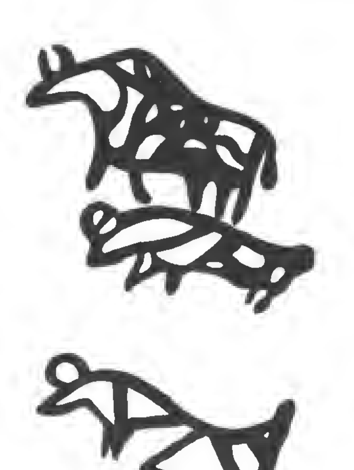



图 85　L 21 牦牛

Fig.85　L21 yaks

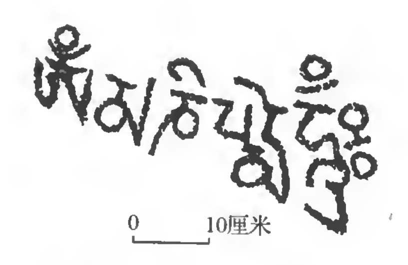



图 86　L 22 藏文六字真言

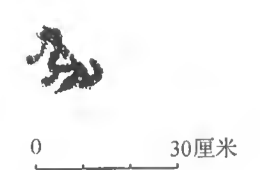
Fig.86　L22 six-character inscription in the Tibetan language




图 87　L 23 牛

Fig.87　L23 a yak

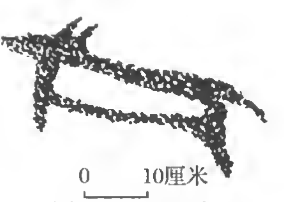
L24　5 个形象。面东。画面形象为牦牛和虎。画面左边的一个牦牛形象因岩面剥落而残。中部的动物形象为虎。画面右边的两个牦牛形象制作精致,身上饰云纹和"S"形纹(图 88)。

0　30厘米

图 88　L 24 牦牛与虎
Fig. 88　L24 yaks and a tiger

L25　一狼。面东。垂直轮廓打击法。造型简练、生动(图 89)。

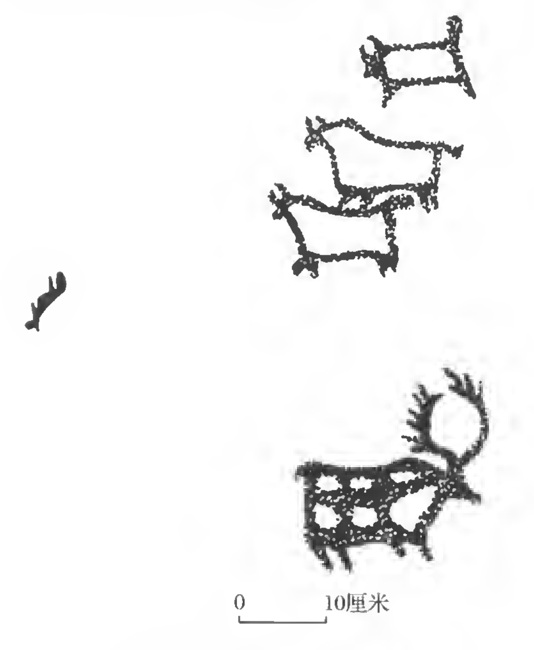


0　10厘米

图 89　L 25 狼
Fig. 89　L25 a wolf

L26　5 个形象。面东。画面左边的狐狸为晚期作品，磨划法制成，画面上部的三条牛为垂直打击法制成。下方刻有一条鹿，垂直轮廓打击法，鹿身上饰以网格纹。鹿身体部分造型似牛，但鹿角打制得十分精细(图 90)。

L27　6 个形象。面东。画面形象有牦牛和虎，均出自垂直打击法。画面上部为两条牦牛，一为垂直轮廓打击法，身上饰以圆圈纹和涡纹，另一者为垂直通体打击法，但牛的后半部已残。画面中部为一虎食牛的兽搏图案。其下为一只黄羊(?)和一只牦牛，牛的尾部已残(图 91)。



0　10厘米

图 90　L 26 狐狸、牦牛与鹿
Fig. 90　L26 images of fox, yak and elk



0　10厘米

图 91　L 27 牦牛、黄羊(?)、虎食牛图
Fig. 91　L27 yaks, mongolian gazelles(?) and scene of a tiger attacking its prey

L28　6 个形象。面东。画面上有牦牛、豹子、虎和猎人。画面的左边为三条牦牛形象，右边为一猎人正在引弓射虎。中间的豹子为两期作品，线条的打磨极为流畅。虎身上纹饰繁缛，臀部饰圆圈纹，肩部饰鸟足形纹饰。猎人腰悬鎚杖，生殖器突出，造型生动(图 92)。

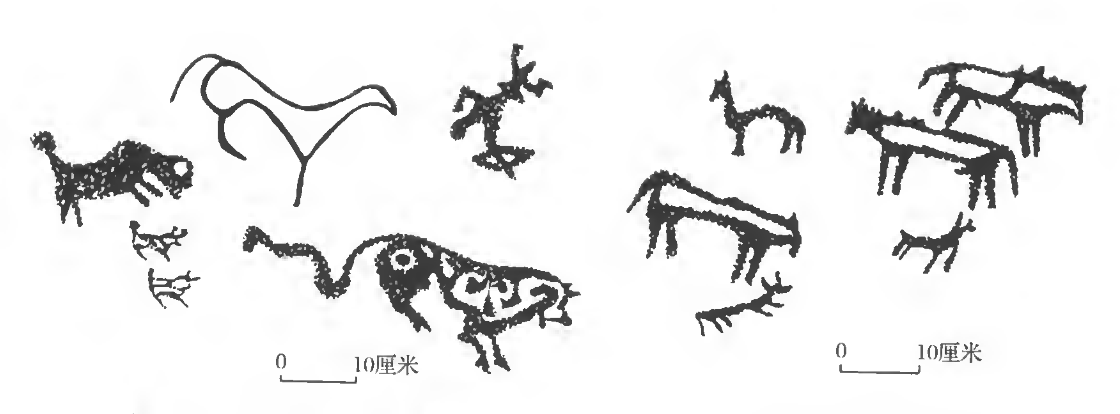



图 92　L 28 牦牛、豹子、射虎图
Fig. 92　L28 images of yak, leopard and tiger hunting scene

图 93　L 29 狐、马和狗
Fig. 93　L29 images of horse, dog and fox

L29　6 个形象。面东南。画面为三匹马、两只狗和一只狐狸。中间三匹马打制精细,造型准确,其中两只连鬃毛也打制出来。左上方的狐狸造型也颇为生动,似正伫足谛听,似随时都会闻风而逃(图 93)。

L30　11 个形象。面东。画面形象有牦牛、狐狸、豹子、虎和人骑马。画面下方的两只豹子为两期作品,其磨划线条非常流畅,其余形象均出自垂直打击法。画面右边为三条牛和一只虎,其整个构图和制作与 L28 有着惊人的相似,只是没有射猎的猎人(图 94)。



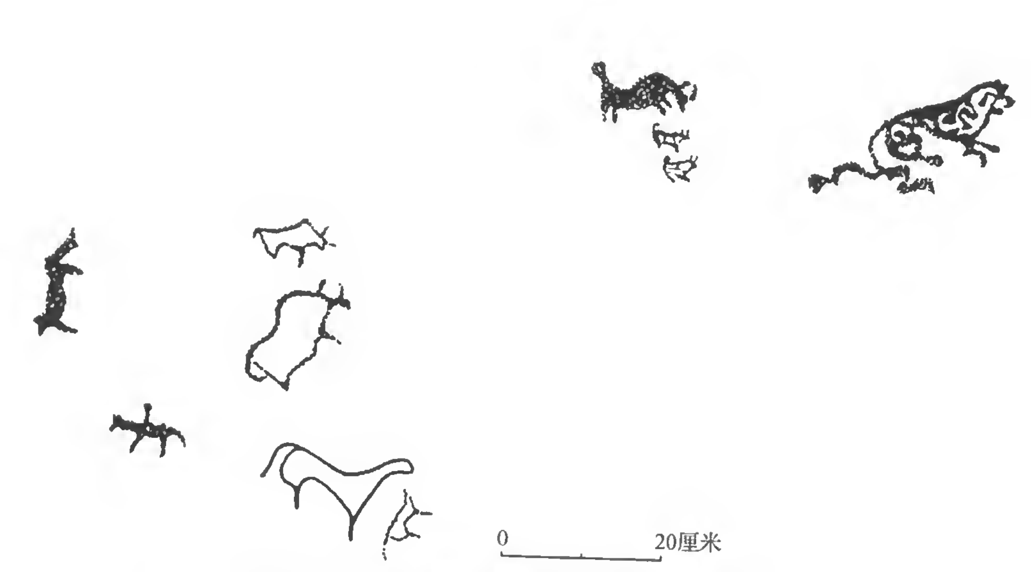



图 94　L 30 人骑马、牦牛、狐狸、豹子、虎逐牛图
Fig. 94　L30 images of man on horse back, a yak, a fox, a leopard and scene of tiger attacking yak

L31　3 个形象。面东南。均为豹子,上面两只为两期制作,下面一只为垂直轮廓打制,最上面的豹子臀部饰有圆圈、圆点纹。三个形象打制精细,但形象欠准确(图 95)。

L32　2 个形象。面东。均为人骑马。驭手手执弓箭,垂直通体打击。画面下方的人

骑马形象由于岩面崩裂，马后腿残（图 96）。





0　10厘米

图 95　L 31 豹子

Fig. 95　L31 leopards



0　10厘米

图 96　L 32 人骑马

Fig. 96　L32 men on horses back

L33　2 个形象。面东。画面上方为一豹，豹作蹲伏状，形象生动，为垂直通体打制。下方为一牛，垂直轮廓打击。牛头部残（图 97）。

L34　3 个形象。面东。画面两边分别为牦牛，垂直轮廓打击。牛尾均残。中间为晚期制作的狗，轮廓磨划法（图 98）。

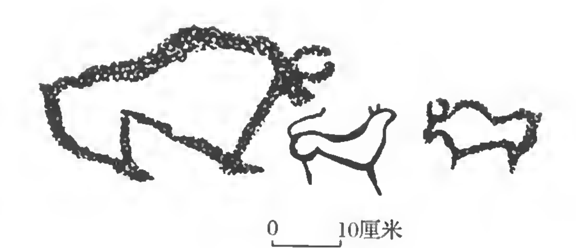
L35　双头兽。面东。其造型像牛，五条腿，两端都有头，尾尾相对。为垂直轮廓打击法，身体间饰以竖条纹（图 99）。



0　10厘米

图 97　L 33 豹与牛

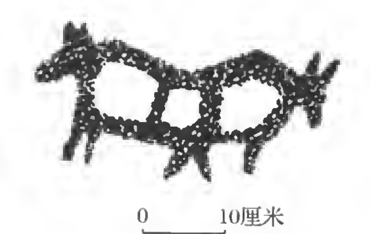
Fig. 97　L33 images of leapard and a yak



0　10厘米

图 98　L 34 牦牛与狗

Fig. 98　L34 yaks and a dog



0　10厘米

图 99　L 35 双头兽

Fig. 99　L35 an animal with two heads

L36　一岩羊。面东。轮廓磨划法(图 100)。

L37　2 个形象。面东。岩羊与牛。垂直打击法,牛头已残(图 101)。




图 100　L 36 羊

Fig. 100　L36 an antelope

图 101　L 37 羊与牛

Fig. 101　L37 a lamb and a cattle

L38　3 个形象。面东。画面上方为一羚羊,作奔跑状,造型生动,中间为一鹿,下方为一牦牛。所有形象均出自垂直打击法(图 102)。

L39　一牛(?)。面东。垂直轮廓打击。其造型稍变形。前半身像牛,尾部像豹子(图 103)。

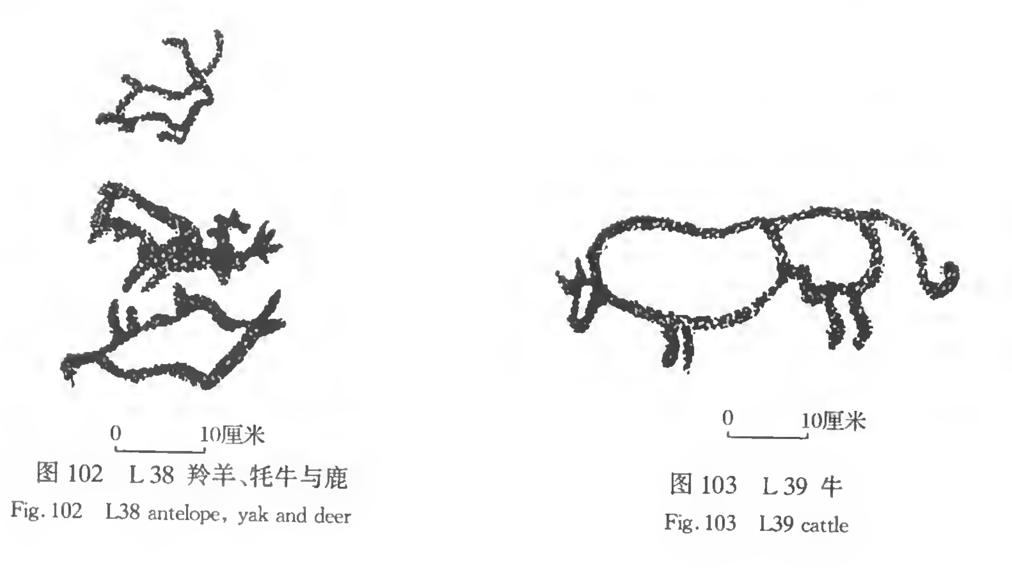



图 102　L 38 羚羊、牦牛与鹿

Fig. 102　L38 antelope, yak and deer

图 103　L 39 牛

Fig. 103　L39 cattle

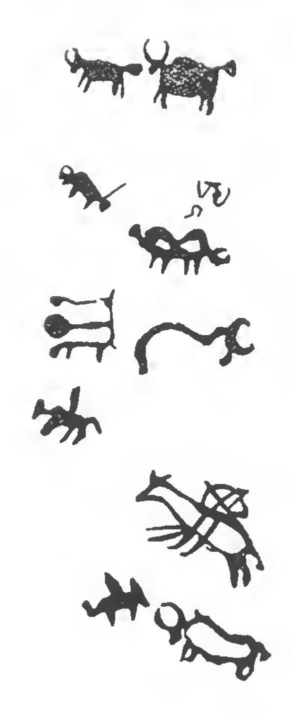
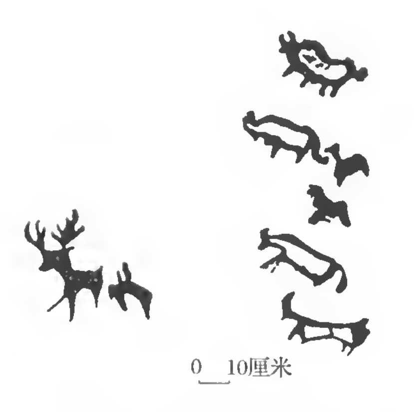
## 三　舍布齐岩画

舍布齐岩画(代号 S)位于海北州刚察县泉吉乡立新大队舍布齐沟口的山顶之上,沟口北面为水草丰茂的石甫滩,滩长约 30 公里,宽约 15 公里,地势平坦,为当地牧民的冬季草场,其东约 8 公里为青海湖,山顶相对高度约 50 米,海拔 3500 米,舍布齐沟为石甫滩和青海湖之间的通道。

岩画雕凿于一块高 2.80、宽 3.40 米的千枚岩上,由于岩面风蚀剥落,现仅存 31 个个体形象,舍布齐岩画共分三组。

S1　18 个形象。面东。画面形象有牦牛、鹿、羊、人骑马、马驾车、骑马狩猎以及藏文等。所有形象均出自垂直打击法。人骑马的形象制作得非常概括,骑马猎手和藏文为后人所为,其余形象均为早期作品,马驾车为未完成作品,有些形象由于岩面剥落已致残(图

104)。

0 10厘米

图 104 S1 舍布其一号岩画

Fig. 104 S1 petroglyph no. 1 of Shebngi site





0 10厘米

图 105 S2 射猎图、兽逐图和鹰

Fig. 105 S2 scenes of yak hunting and animal fighting

S2 6个形象。面东。画面形象有牦牛、猎手、羊、狼、鹰等。画面上方为骑马狩猎图,被狩猎的牦牛形体高大,牛尾末端打制出一环形(实为未制作完的球形),牛为小头隆肩,身体造型拙重,给人以雄健感;猎手骑马射猎,腰悬缒杖,弯弓待发。两者造型、打制皆

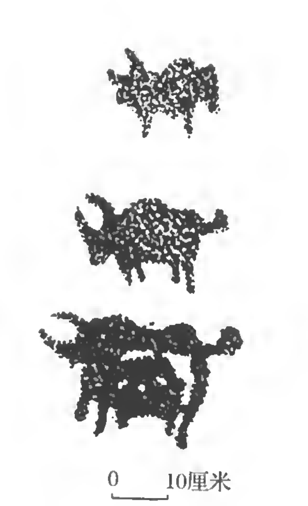



图 106　S3 牦牛

Fig. 106　S3 yaks

精,为垂直通体打击。中间一幅为兽逐图,即一只狼追逐一匹马和一只羊。这幅兽逐图出自垂直打击法,为早期作品,但近人又重新加工过。画面最下方为一鹰形物,垂直通体打击(图 105)。

S3　3 个形象,面东。均为牦牛。均出自垂直打击法,三个形象打击精细,制作考究(图 106)。

## 四　巴厘岩画

巴厘岩画(代号 B)位于海西州乌兰县巴音乡的巴厘河滩。巴厘河滩地势开阔,地形北高南低,为当地牧民的冬季草场。巴厘河从巴厘河滩南端的巴厘沟流出,横贯河滩南北,此间海拔为 3300 米,岩画位于巴厘沟口处的巴厘河岸的一块花岗岩上,岩石高 2.10、宽 2.90 米,其上共有 12 个形象,有猎人、狗、日、月、万字纹、羊、鱼形物、狼逐鹿图以及“狗吠日”图等(图 107)。

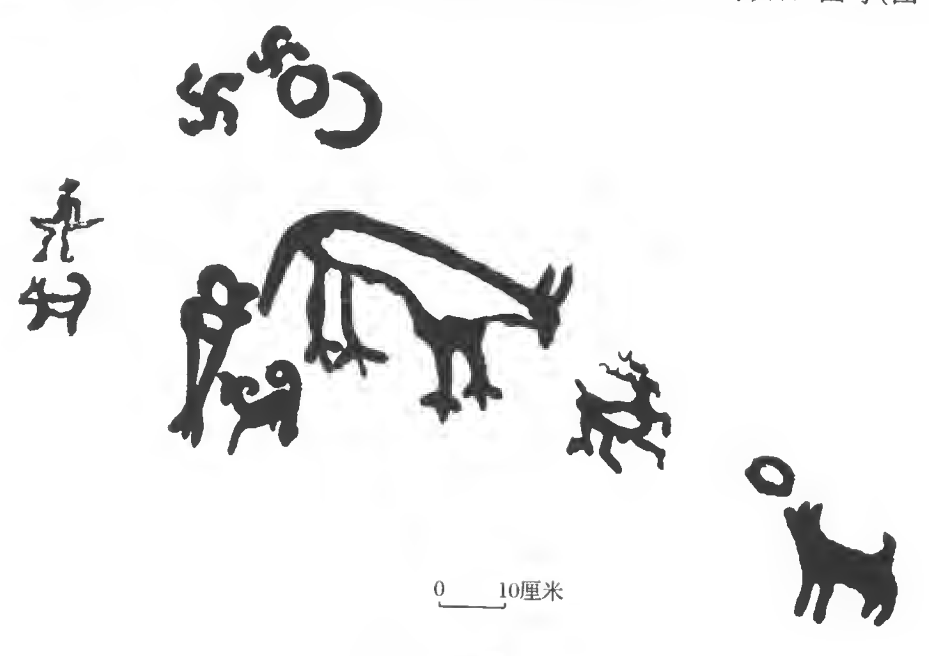



图 107　巴厘岩画

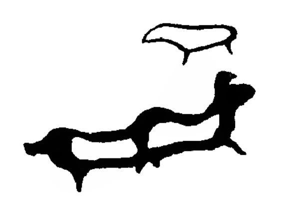
Fig. 107　Petroglyphs of Bali site

巴厘岩画中的形象均出自磨划法,在时代上为同一时期的作品,不过根据石锈和打制痕迹来看,这些形象又可分出三次(或三个作者)打制的作品。画面左边的猎人与狗和右边的“狗吠日”图为最早,次为中间的兽逐图,其余的最晚。兽逐图中的狼爪被制作成鸟足形,这是典型的北方草原艺术特征,即食肉类动物如虎、豹等的爪子往往呈鸟足形。鱼形物是一个比较奇特的形象,在青海岩画中,鱼或鱼形物早期均不见,只是出现在晚期的磨划法中。



# 五　哈龙岩画

哈龙岩画(代号 H)位于海北州刚察县吉尔孟乡哈龙沟。哈龙沟口小腹大,呈喇叭形。其沟内水草丰美,为当地牧民的冬季草场。吉尔孟河为季节河,纵贯哈龙沟。哈龙沟为东北-西南走向。岩画雕凿于沟内 3000 米处的花岗闪长岩山岗上。山岗高约 30 米,海拔 3400 米。



哈龙岩画制作在 6 块岩石表面上,共 17 个形象,均以磨划法制成。哈龙沟岩画保存情况不好,风化严重。

H1　5 个形象。面东北。画面最上方者为鹿;中间两者制作变形,不识;画面下方两个形象为牦牛。总的来看这组形象的制作非常粗糙,中间单线轮廓绘制的形象为后人所加(图 108)。



H2　6 个形象。面东北。画面上半部的狼和牛,以及中间的鹿为早期的原始作品,余者均为后人所加。狼吻部已残。从这幅岩画的最初构图来看,应是一幅兽逐图(图 109)。

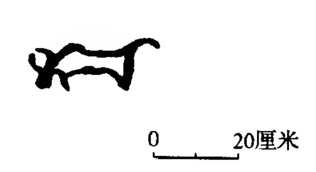



图 108　H1 鹿与牦牛

Fig. 108　H1 a deer and yaks

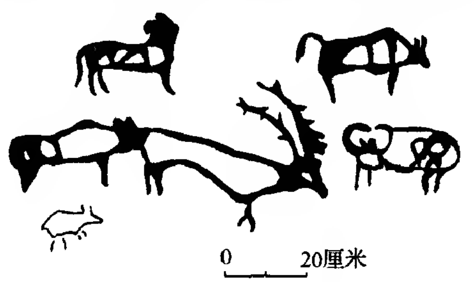



图 109　H2 狼、牦牛与鹿

Fig. 109　H2 an wolf, an elk and yaks

H3　一马。面东北。轮廓磨划法,制作粗糙(图 110)。

H4　一骆驼。面东北。轮廓磨划法。根据制作痕迹和石锈情况来看,这幅作品晚于其他作品(图 111)。

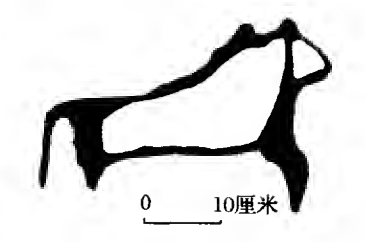



图 110　H3 马

Fig. 110　H3 a horse




图 111　H4 骆驼

Fig. 111　H4 a camel

H5　羊与牛。面东北。通体磨划法(图 112)。

H6　二牛。面东北。轮廓磨划法(图 113)。

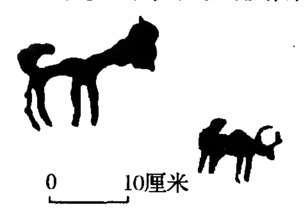



图 112　H5 羊和牛
Fig. 112　H5 a lamb and a cattle

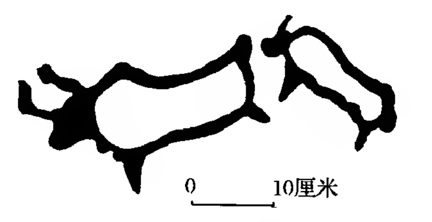



图 113　H6 牛
Fig. 113　H6 cattle

## 六　怀头他拉岩画

怀头他拉岩画(代号 HT)位于海西州德令哈市怀头他拉乡西北约 40 公里处的哈其布切沟,海拔约 3500 米。哈其布切沟长约 5 公里,宽约 1 公里,为南北走向。沟内原有哈其布切河,现已干涸。此间为当地牧民的冬季草场,但植被破坏较严重,许多地方已沙化。作为牧场,怀头他拉岩画较之卢山、野牛沟和其他岩画地点不可同日而语,有很多属涂鸦之作(graffito)。共约 100 个个体形象的岩画,雕凿于零散分布在沟内大小各异的变质板岩上,共有 30 块。

HT1　9 个形象。面东南。画面形象有牦牛、人骑马、驴、羊、动物交配、汉字、藏文以及符号等。制作方法均为磨划法。画面右上角的动物交配图与汉字"日"(北方语,性交之谓)联系起来看,显然为近人的涂鸦之作,藏文六字真言和画面下方的"符号" 亦属此列。该画面中驴的形象特征较突出。在青海岩画中,驴的形象出现较晚,仅见于磨划法,在下面将谈到的巴哈默力沟岩画中,带鞍子的驴的形象亦属近人所为(图 114)。

HT2　7 个形象。面东南。画面形象有牛、马、狼和符号,均出自磨划法。画面右上方的两只牦牛尾部相连,后腿共享,看上去似为《山海经》中称为"并封"的双头兽。这种双头兽的形象在卢山岩画中也出现过(参见图 99),其制作意图非常明确(图 115)。

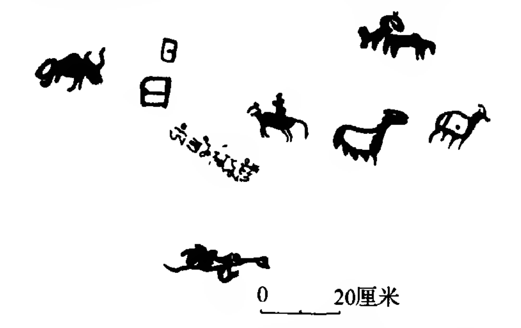



图 114　HT1 牦牛、汉藏文符号、驴、羊、交配图
Fig. 114　HT1 yaks, donkeys, lambs, characters in Tibetan language or Chinese language, scene of animal copulation




图 115　HT2 双头牛、马、狼、符号
Fig. 115　HT2 a yak with two heads, a horse, a wolf and symbols

HT3　一马。面南。磨划法。马的造型准确,风格写实,其生殖器很突出(图 116)。

HT4　两只北山羊。面南。磨划法。打制风格较为抽象(图 117)。

HT5　藏文符号和吉祥结(亦名无穷结)。磨划法(图 118)。

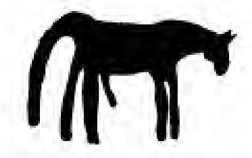



图 116　HT3 马
Fig. 116　HT3 a horse




图 117　HT4 羊
Fig. 117　HT4 lambs

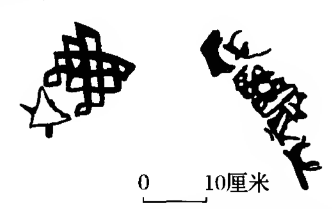



图 118　HT5 藏文六字真言、吉祥结
Fig. 118　HT5 symbols and Tibetan characters

HT6　5 个形象。面东。画面左上角的形象似为鹰，右上角的两个形象为鹿和羊，中间的为藏文符号。所有形象均出自磨划法(图 119)。

HT7　3 个藏文符号。面东。磨划法(图 120)。

HT8　一蛇。面东南。磨划法(图 121)。

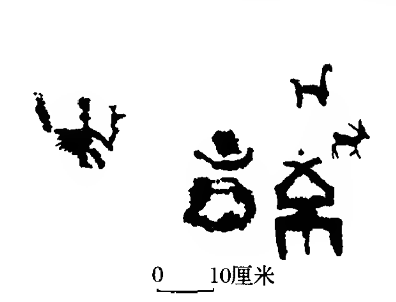



图 119　HT6 鹰、鹿、羊和藏文符号
Fig. 119　HT6 images of eagle, deer, antelope and Tibetan characters

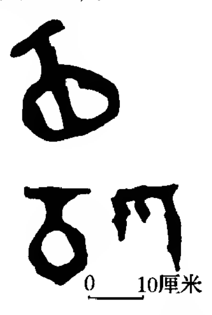



图 120　HT 7 藏文符号
Fig. 120　HT7 Tibetan characters

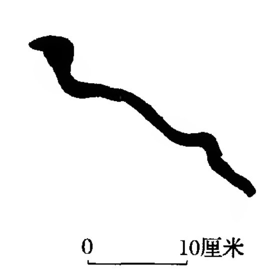



图 121　HT8 蛇
Fig. 121　HT8 a serpent

HT9　一羊。面南。风格较为抽象，磨划法(图 122)。

HT10　4 个藏文符号。面东。磨划法(图 123)。

HT11　4 个形象。面东南。藏文符号与畜栏，磨划法(图 124)。




图 122　HT9 羊
Fig. 122　HT9 a sheep

图 123　HT 10 藏文符号
Fig. 123　HT10 Tibetan characters




图 124　HT 11 藏文符号与畜栏
Fig. 124　HT11 Tibetan characters, symbols and traps

HT12　2 个形象。面东。画面右边为一兽，造型不清楚，不识。其背上负一小兽。中间为万字形符号，画面右边形象为羊。均出自垂直打击法(图 125)。

HT13　一牦牛。面南。磨划法(图 126)。

0 10厘米

图 125 HT 12 万字符号和动物
Fig. 125 HT12 images of swastika and animal




126 HT 13 牦牛
Fig. 126 HT13 a yak

HT14 一马。面东。磨划法(图 127)。

HT15 一马。面东。磨划法,造作较粗糙(图 128)。




图 127 HT 14 马
Fig. 127 HT14 a horse




图 128 HT 15 马
Fig. 128 HT15 a horse

HT16 13 个形象。面北。画面下方的太阳和吉祥结以及画面右边的鹿和其下方的符号(男性生殖器?)为后期作品,余者均为原始画面形象。其动物形象有人骑马、万字纹、牦牛等。这组形象制作很草率,加之保存不好,有些形象殊难辨认,所有形象均出自磨划法(图 129)。






图 129 HT 16 符号与动物
Fig. 129 HT16 animals and symbols

HT17　4个形象。面东南。画面形象从上往下分别为狗、人骑马、鹿,画面最下方的形象不识(人骑马?)。两个人骑马形象为原始图案,磨划法,狗和鹿为后人添制上去的形象(图130)。

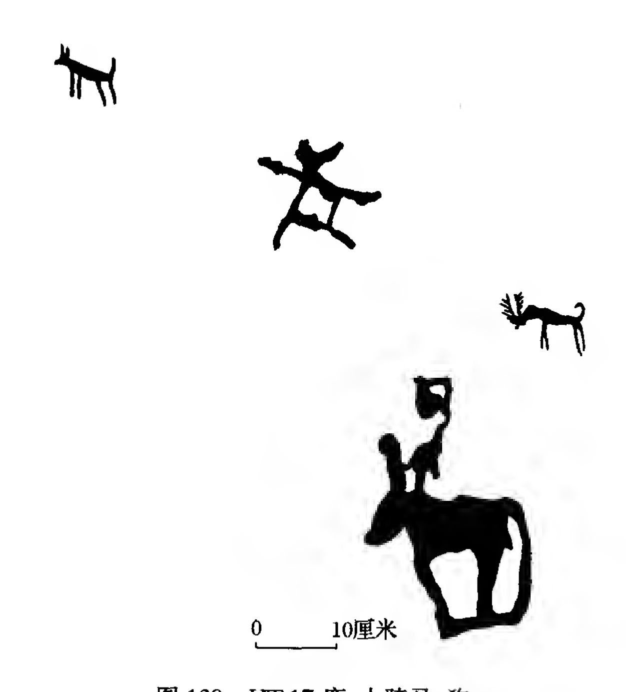



图130　HT 17 鹿、人骑马、狗

Fig. 130　HT 17 images of deer, sheep and dog

HT18　一牦牛。面南。磨划法。垂直通体打击,风格写实,制作精细,尾巴为圆球状,生殖器突出(图131)。

HT19　一骆驼。面东南。磨划法。制作痕迹新鲜,为近人所为(图132)。




图131　HT 18 牦牛

Fig. 131　HT 18 a yak

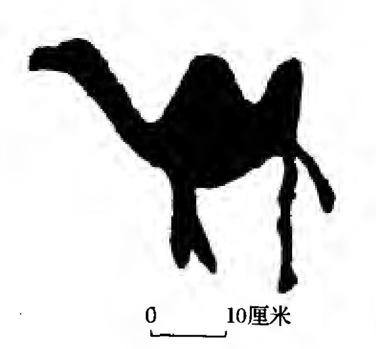



图132　HT 19 骆驼

Fig. 132　HT 19 a camel

HT20　一羊。面东南。磨划法(图 133)。

HT21　2 个形象。面东。画面上方为一太阳,下方为一狗,通体磨刻法,制作粗糙(图 134)。

HT22　9 个形象。面东南。画面形象有符号、驴、牛、狼和双头兽。所有形象均出自磨划法,其制作极为草率,造型亦不准,不似出自专业之手。画面最下方的双头兽似背负一物,虽制作粗糙,但意图明确,与北方草原青铜牌饰上同类构图很相似(图 135)。

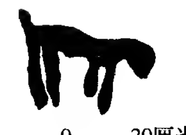



图 133　HT 20 羊

Fig. 133　HT 20 a lamb






图 134　HT 21 狗与太阳

Fig. 134　HT 21 images of sun and dog

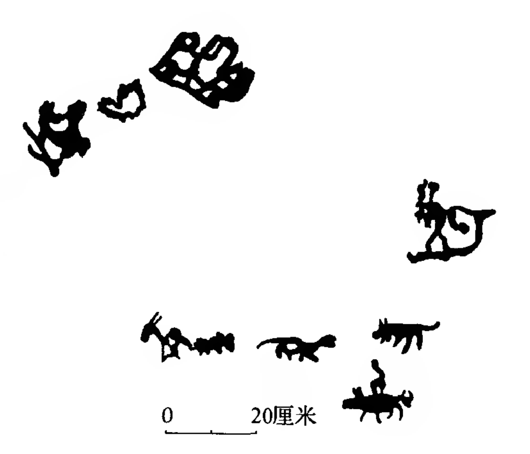



图 135　HT 22 动物与符号

Fig. 135　HT 22 animals and symbols

HT23　一蛇。面东南。磨划法,制作很细腻(图 136)。

HT24　3 个形象。面西。画面下方为一符号,上方为一人骑马形象(?),其前方有四个涡形纹。均出自磨划法(图 137)。

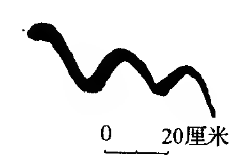



图 136　HT 23 蛇

Fig. 136　HT 23 a snake




图 137　HT 24 人骑马与符号

Fig. 137　HT 24 a man on horse back and symbols

HT25　凹穴图。面南。磨划法。画面为不规则圆点、圆圈和其他图案，呈不规则分布(图 138)。

HT26　两头兽图。面东南。图的上方为一两头兽。四条腿，两边分别为牛头，倾斜通体打击法。其下画面形象有蛇、田字形以及其他符号，磨划法(图 139)。

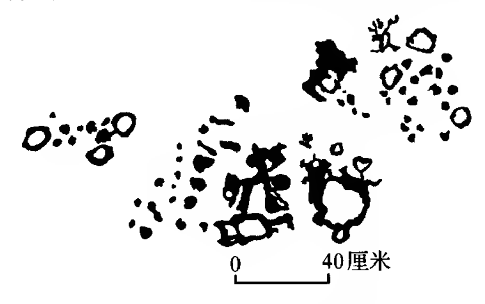



图 138　HT 25 凹穴图

Fig. 138　HT 25 images of concave hole

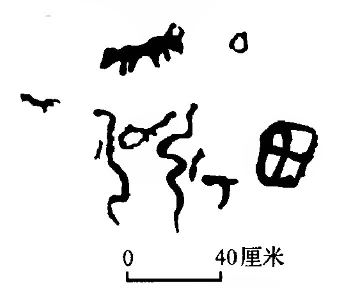



图 139　HT 26 动物与符号

Fig 139　HT 26 animals and symbols

HT27　8 个形象。面东。该画面可分作三个时期的形象，最早的形象是画面左下角的蜥蜴(蛇?)状图案，五个人骑马形象次之，最晚的是人和虎形形象(图 140)。

HT28　2 个形象。面东南。左面形象为人骑马，右面是牦牛，均为磨划法(图 141)。

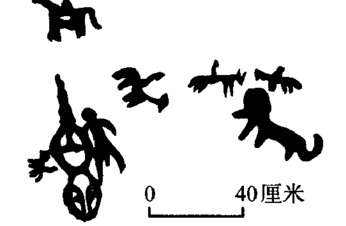



图 140　HT 27 人骑马、人、虎与"蜥蜴形"动物

Fig. 140　HT 27 images of men on horse back, man, animal and anthropomorphic figure

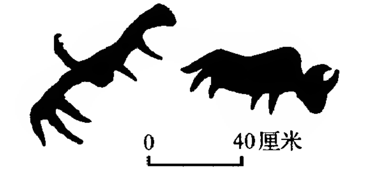



图 141　HT 28 牦牛与人骑马

Fig. 141　HT 28 a man on horse back and yak

HT29　6 个形象。面南。画面上方为两个网格状的捕栏形象，捕栏旁边各有一个动物，下面的形象有马驮物、女阴等形象，均为磨划法(图 142)。

HT30　云纹瓦当形图案。面东。磨划法(图 143)。

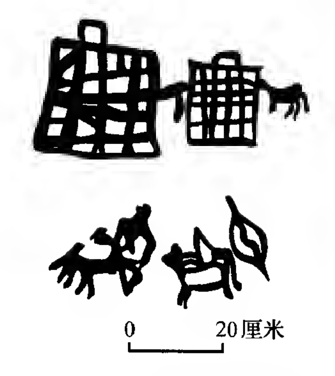



图 142　HT 29 捕栏与动物

Fig. 142　HT 29 traps and animals

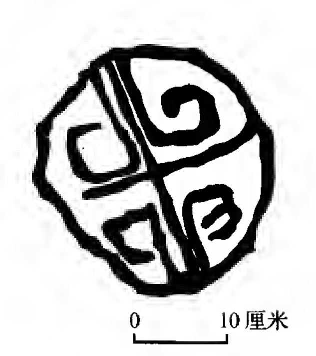



图 143　HT 30 瓦当形图案

Fig. 143　HT 30 pattern of eowes-title

# 七　中布滩岩画

中布滩岩画(代号 ZH)位于海南州共和县切吉乡西 5 公里左右的中布滩。中布滩东西约 20 公里,南北约 15 公里,中布河流经其间,中布滩地势低凹,一旦下雨,雨水多蓄于此,牧草极为茂盛,为当地牧民的冬季草场。中布滩古称大非川,唐时吐蕃曾于此大败薛仁贵。岩画雕镌于中布滩西端的阿龙休山丘上的粗砂岩上,山丘呈东南-西北走向。藏语“阿龙休”意为“天然的”、“天生的”,系指雕凿于此的岩画为天然之物。山丘高 25 米左右,海拔 3400 米左右。

ZH1　一牛。面南。磨划法。风格简练(图 144)。

ZH2　一牦牛。面东南。磨划法。造型古拙,生殖器突出(图 145)。

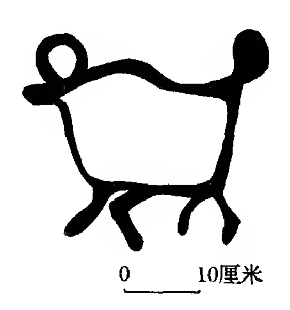



图 144　ZH1 牛

Fig. 144　ZH1 a cattle




图 145　ZH2 牦牛

Fig. 145　ZH2 a yak

ZH3　一牦牛。磨划法。面东南(图 146)。

ZH4　两鹿。面东南。磨划法。两只鹿造型均很写实,鹿角制作精细(图 147)。

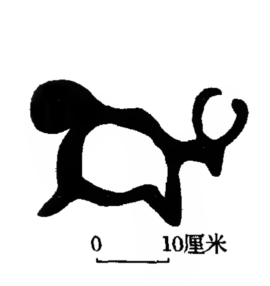



图 146　ZH3 牦牛

Fig. 146　ZH3 a yak

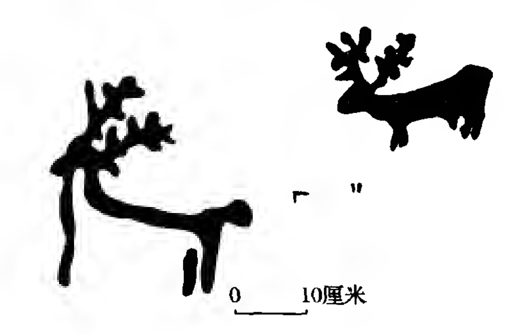



图 147　ZH4 鹿

Fig. 147　ZH4 deer

ZH5　一牦牛。面东南。磨划法,牛后腿部分残(图 148)。

ZH6　二羚羊。面东南。磨划法,右侧为半通体磨划法,两只羚羊风格写实,造型准确(图 149)。

ZH7　一牦牛。面南。磨划法,风格古拙(图 150)。

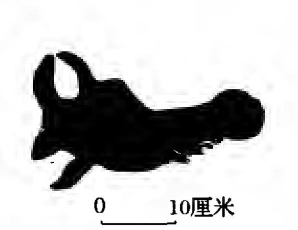



图 148　ZH5 牦牛

Fig. 148　ZH5 a yak

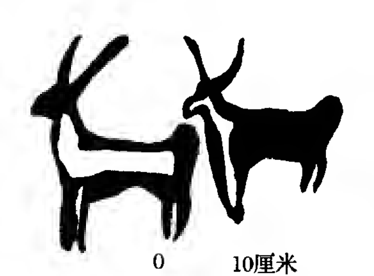



图 149　ZH6 羚羊

Fig. 149　ZH6 antelopes




图 150　ZH7 牦牛

Fig. 150　ZH7 a yak

## 八　和里木岩画

和里木岩画(代号 HL)位于海南州共和县切吉乡然呼曲村东 15 公里左右的和里木。和里木地处切吉滩(包括中布滩)的北端。岩画施于两个台地衔接处断层面的细砂岩上。台地高 20 米,海拔 3400 米。细砂岩大小不一,散布在约 80 米长的台地断面上。雕有岩画的岩石为 39 块,故和里木岩画分为 39 组。

HL1　一牛。面东。轮廓磨刻法。风格生动、简练(图 151)。

HL2　2 个形象。面东。牦牛和驴,均为磨划法(图 152)。

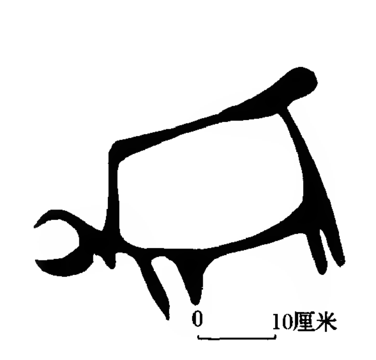



图 151　HL1 牛

Fig. 151　HL1 a cattle

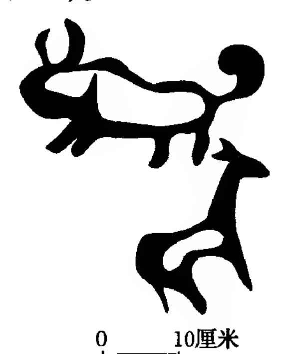



图 152　HL2 牦牛与驴

Fig. 152　HL2 a yak and a donkey

HL3　一牦牛。面南。磨刻法(图 153)。

HL4　人骑马( ?)。面东。磨划法。制作太过抽象,不易确认(图 154)。




图 153　HL3 牦牛

Fig. 153　HL3 a yak

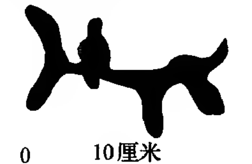



图 154　HL4 人骑马(?)

Fig. 154　HL4 a man on horse back(?)

HL5　2 个形象。面东。人骑马,磨划法(图 155)。

HL6　4 个形象。面东。画面上方两个形象为狍子和牦牛,下面两个形象由于岩面崩裂和制作变形而不识,均为磨划法(图 156)。

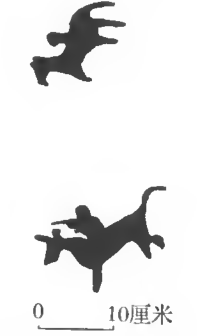



图 155　HL5 人骑马

Fig. 155　HL5 men on horse back

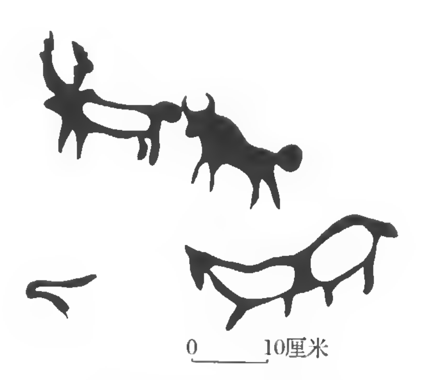



图 156　HL6 狍子与牦牛

Fig. 156　HL6 a roe and yaks

HL7　一牦牛。面东。磨划法(图 157)。

HL8　一牦牛。面东。磨划法(图 158)。

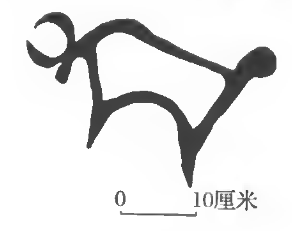



图 157　HL7 牦牛

Fig. 157　HL7 a yak




图 158　HL8 牦牛

Fig. 158　HL8 a yak

HL9　6 个形象。面东。垂直打击法。为虎食牛图。虎身体间饰以竖条纹和旋涡纹。作者对虎的牙齿刻意打凿,身体尺寸带有艺术性的夸张,数倍于牛,以强调虎捕食时的威猛。画面右边有一人,双手下垂,两腿分开,生殖器突出,但形象很小(图 159)。

HL10　一牦牛。面东。磨划法(图 160)。




图 159　HL9 虎食牛图

Fig. 159　HL9 scene of a tiger attaching yaks

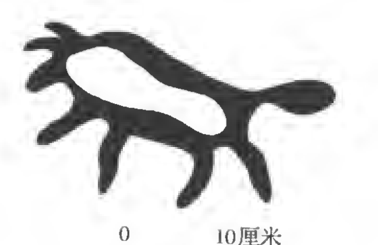



图 160　HL 10 牦牛

Fig. 160　HL 10 a yak

HL11　9 个形象。面东。画面上部的四个形象为人和牦牛,为早期形象,垂直打击法,下半部形象有狗和马,磨划法制成,晚于画面上部的四个形象(图 161)。

HL12　一虎。面东。磨划法，身上饰以网格纹(图162)。

HL13　一羊。面东。磨划法(图163)。



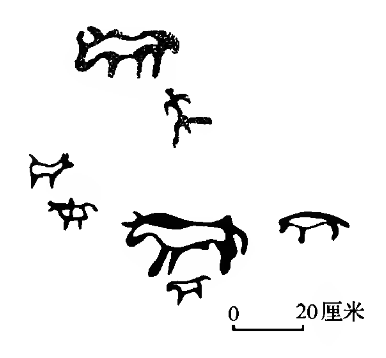



图161　HL 11 牦牛、人、狗和马

Fig. 161　HL 11 yaks, dogs, horses and a human figure

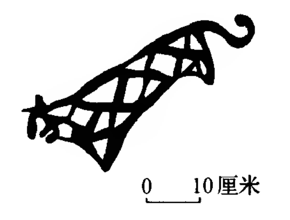



图162　HL 12虎

Fig. 162　HL 12 a tiger

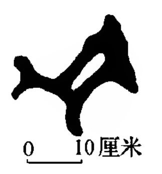



图163　HL 13 羊

Fig. 163　HL13 a lamb

HL14　一牦牛。面东南。磨划法(图164)。

HL15　一牦牛。面东。磨划法，风格简练(图165)。

HL16　一羊。面东。磨划法，羊作奔跑状(图166)。

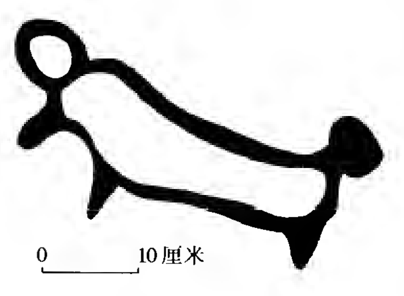



图164　HL 14 牦牛

Fig. 164　HL 14 a yak




图165　HL 15 牦牛

Fig. 165　HL 15 a yak

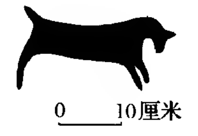



图166　HL 16 羊

Fig. 166　HL 16 a lamb

HL17　一鹿。面东。磨划法，鹿角造型夸张，制作精细(图167)。

HL18　一牦牛。面东。磨划法，其上饰一竖条纹(图168)。

HL19　一牦牛。面东。磨划法，造型简洁生动(图169)。

HL20　2个形象。面东。两者均为黄羊，磨划法(图170)。

HL21　4个形象。面东。上面三个形象为牦牛，最

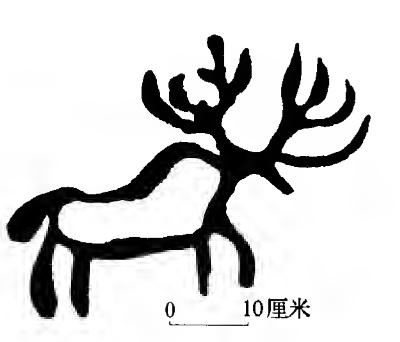



图167　HL 17 鹿

Fig. 167　HL 17 a buck

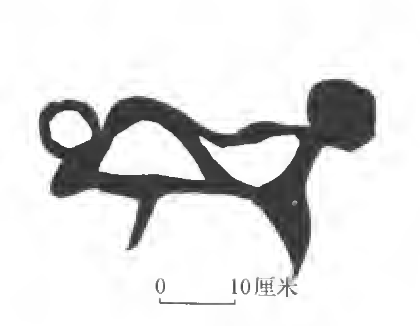



图 168　HL 18 牦牛

Fig. 168　HL 18 a yak




图 169　HL 19 牦牛

Fig. 169　HL 19 a yak




图 170　HL 20 黄羊

Fig. 170　HL 20 mongolian gazelles

下面的形象为人骑马，垂直打击法(图 171)。

HL22　2 个形象。面东。马和牦牛，垂直打击法，两个动物身上都饰有竖条纹(图 172)。






图 171　HL 21 牦牛与人骑马

Fig. 171　HL 21 yaks and a man on horse back

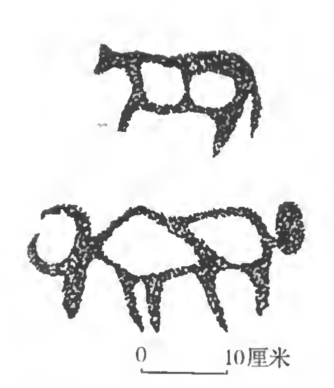



图 172　HL 22 马与牦牛

Fig. 172　HL 22 a yak and a horse

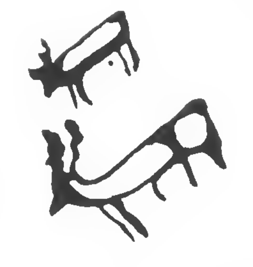





图 173　HL 23 狍子与牦牛

Fig. 173　HL 23 elks and a yak

HL23　3 个形象。面东。上面两个形象为狍子，下面为牦牛，磨划法(图 173)。

HL24　一狼(?)。面东。磨划法(图 174)。

HL25　一牦牛。面东。磨划法(图 175)。

HL26　3 个形象。面东。左面的为一只狍子，右面两只为黄羊，磨划法。黄羊作奔跑状，造型极生动(图 176)。

HL27　3 个形象。面东。画面上部为人与牛交配图，垂直打击法。下部的形象磨划法制成，晚于上部的形象，下部形象以一鱼形图案为中心，鱼的身体间、身体下方及前方，绘制有无法确认的图案。鱼的造型非常准确、写实。磨划法(图 177)。

HL28　一牦牛。面南。垂直打击法(图 178)。

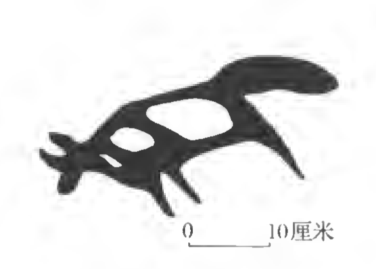



图 174　HL 24 狼(?)
Fig. 174　HL 24 a wolf(?)




图 175　HL 25 牦牛
Fig. 175　HL 25 a yak

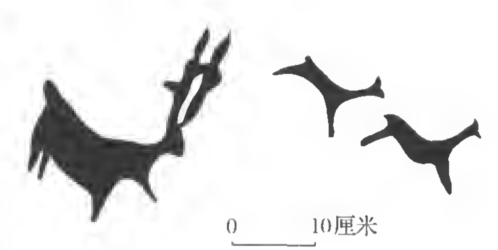



图 176　HL 26 狍子与黄羊
Fig. 176　HL 26 a roe and mongolian gazelles

HL29　一狼。面东。磨划法(图 179)。




图 177　HL 27 人牛交配与鱼形图
Fig. 177　HL 27 scene of copulation between a man and a yak and an image of fish

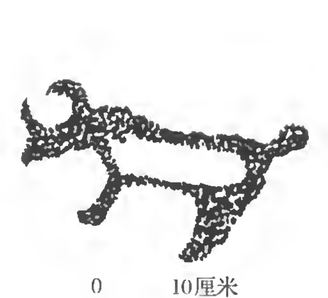



图 178　HL 28 牦牛
Fig. 178　HL 28 a yak

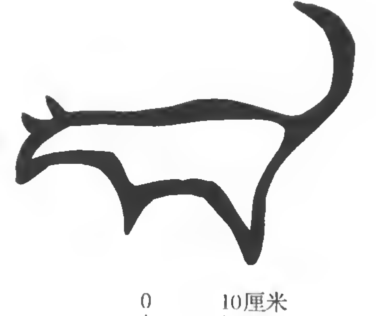



图 179　HL 29 狼
Fig. 179　HL 29 a wolf

HL30　两牦牛。面南。垂直打击法(图 180)。
HL31　一虎。面东。垂直打击法,虎后腿已残(图 181)。

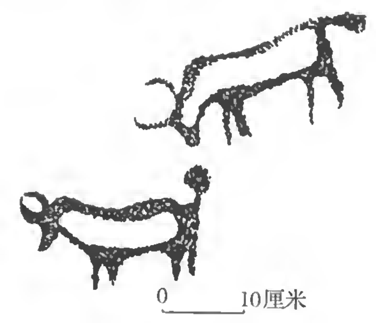



图 180　HL 30 牦牛
Fig. 180　HL 30 yaks

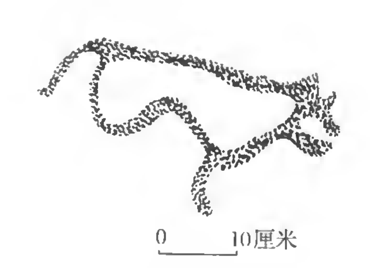



图 181　HL 31 虎
Fig. 181　HL 31 a tiger

HL32　3 个形象。面东。画面右面的是人牵驴的图案,右面是一人骑马射箭的形象。驴的后半身因岩面损坏而残。磨划法(图 182)。

HL33　两牦牛。面东。磨划法。两牦牛造型生动，各具神态。(图 183)。

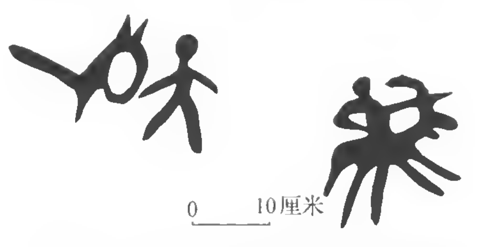



图 182　HL 32 人牵驴与骑马射箭图

Fig. 182　HL 32 a man leading a donkey and scene of a toxophilying on horse back

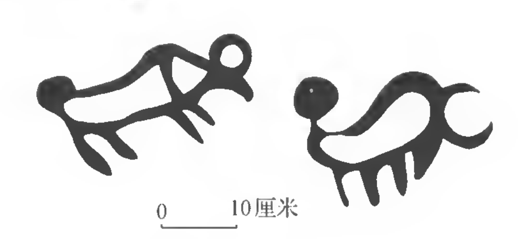



图 183　HL 33 牦牛

Fig. 183　HL 33 yaks

HL34　3 个形象。左上方为一双手平伸的人，生殖器夸张性加以描绘，两条牦牛为轮廓磨划法(图 184)。

HL35　两牦牛。面东。磨划法(图 185)。

HT36　一牦牛。面东。垂直打击法(图 186)。

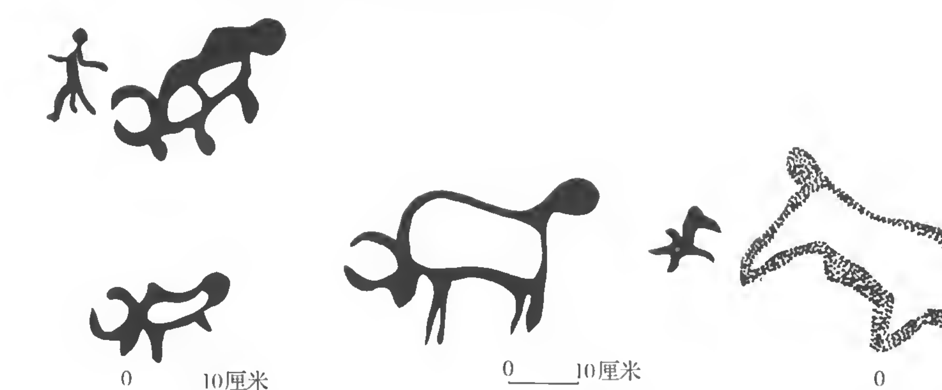



图 184　HL 34 人与牦牛

Fig. 184　HL 34 a man and yaks

图 185　HL 35 牦牛

Fig. 185　HL 35 yaks

图 186　HL 36 牦牛

Fig. 186. HL 36 a yak

HL37　两牦牛。面东。磨划法(图 187)。

HL38　2 个形象。面东。磨划法。上面为一人骑马，下面为一牦牛(图 188)。




图 187　HL 37 牦牛

Fig. 187　HL 37 yaks




图 188　HL 38 牦牛与人骑马

Fig. 188　HL 38 a man on horse back and a yak

# 九　切吉岩画

切吉岩画(代号 Q)位于海南州共和县切吉乡南 13 公里处的卢阿龙河当山顶之上。卢阿龙河当山地处切吉滩南端。卢阿龙河当山高 200 米,海拔 3400 米。岩画施于山顶上零散的细砂岩上。岩画共分两组,6 个形象。

Q1　5 个形象。面西南。三只羚羊和两只狼,垂直打击法(图 189)。

Q2　一牦牛。面西。轮廓磨刻法,风格写实,造型生动(图 190)。

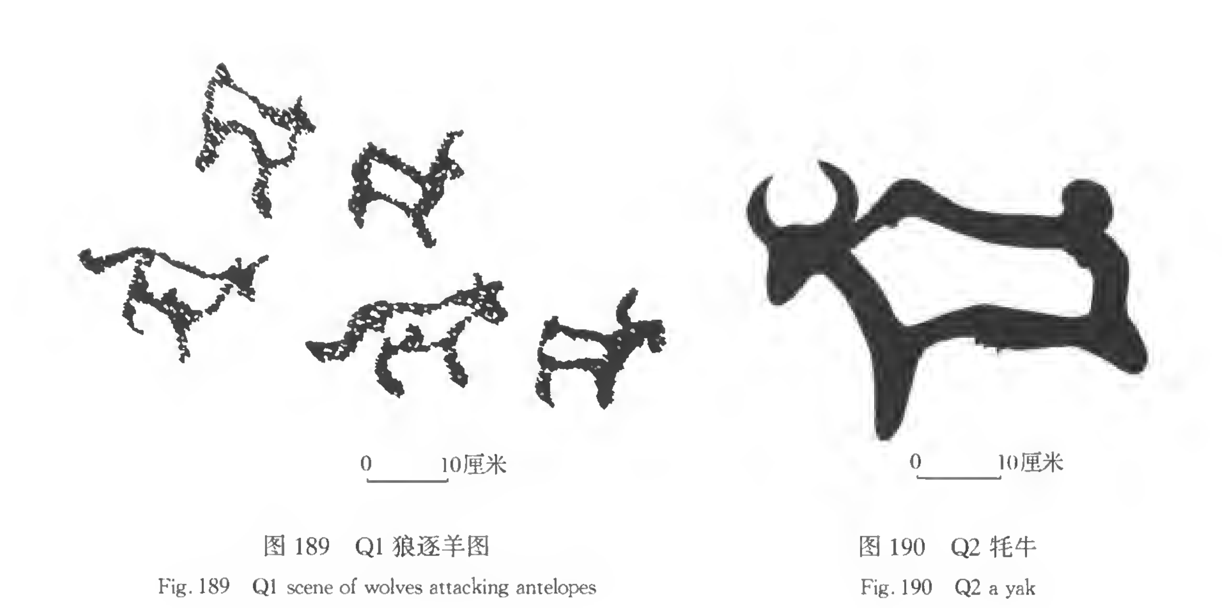



图 189　Q1 狼逐羊图

Fig. 189　Q1 scene of wolves attacking antelopes

图 190　Q2 牦牛

Fig. 190　Q2 a yak

# 十　海西沟岩画

海西沟岩画(代号 HX)位于海北州刚察县泉吉乡的海西沟。该沟距乡政府东北约 10 公里。岩画刻凿在海西沟口相对海拔高约 40 米的山顶上的花岗闪长岩上,岩面向东。当地的海拔约 3600 米。海西沟发现两幅岩画,均为垂直打击法制成,但根据制作风格来看,与野牛沟等地出自同样制作技术的形象略有差异,且制作技术上亦略显先进,即其打击点的深浅大小较均匀,而且也较深、较小。

HX1　4 只虎。面东。垂直打击法。虎身上的纹饰繁缛,有 X 射线风格的特征,有的虎爪制作成鸟足形。其中一只虎因岩面崩裂而残坏(图 191)。

HX2　画面上方为一组藏文文字,下面为一牦牛形象。从制作痕迹来看,藏文文字出自后人之手(图 192)。

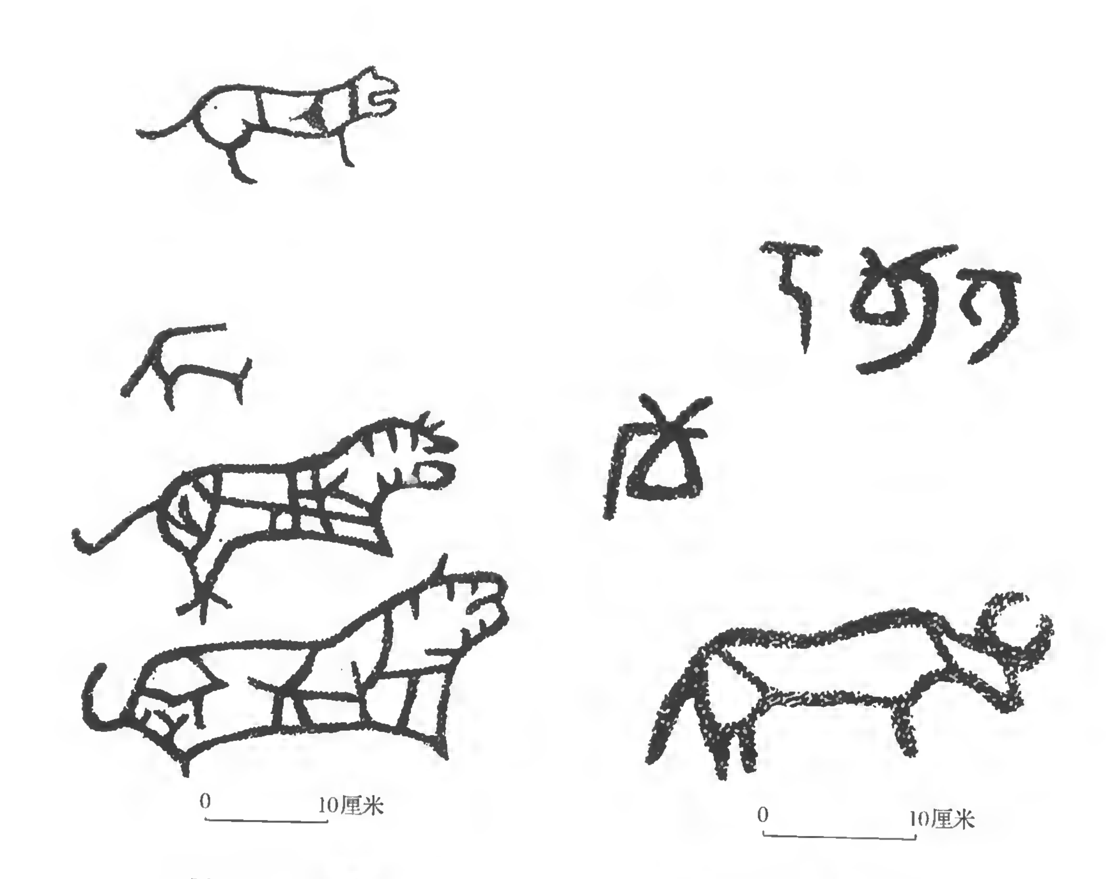



图 191　HX1 虎
Fig. 191　HX1 tigers

图 192　HX2 藏文与牦牛
Fig. 192　HX2 Tibetan characters and a yak

## 十一　巴哈默力沟岩画

巴哈默力沟岩画地点(代号 B)位于海西州都兰县香加乡东 12 公里。1986 年对该岩画点进行调查时,此处所有岩画均被当代人重新打凿,原来岩画面貌已荡然无存,破坏殆尽。1982 年青海省文物考古队许新国、格桑本等同志对该地点岩画进行调查时,已发现被当代人重新打凿加工过。调查者在简报中说:“大部分线条由于近代磨刻加深而较为清晰”①。由于原始面貌已被破坏,这次调查,我们未做记录。我们在此引用许新国、格桑本的部分调查材料,以备参考。

巴哈默力沟岩画,共分九组(图 193)。

B1　画面上方是三角形图案,长 0.05、高 0.06 米;下方是一骆驼,长 0.1、高 0.05 米。

B2　似是山羊。

B3　画面的上方是骆驼,长 0.1、高 0.1 米左右。左下方是狗,长 0.2,高 0.25 米左右。右下方是一个长方形图案。这幅画描绘的可能是狗守圈栏。

B4　左边是方形图案,长 0.1、高 0.1 米;右边是镰刀,长 0.06、宽 0.1 米。

① 许新国、格桑本:《青海海西州哈龙沟、巴哈默力沟岩画调查简报》,《文物》1982 年第 2 期。

B5 左上方是一马负鞍；右上方不知为何物；下面是一匹高扬长鼻的大象，长 0.2 米、高 0.25 米(图 194)。

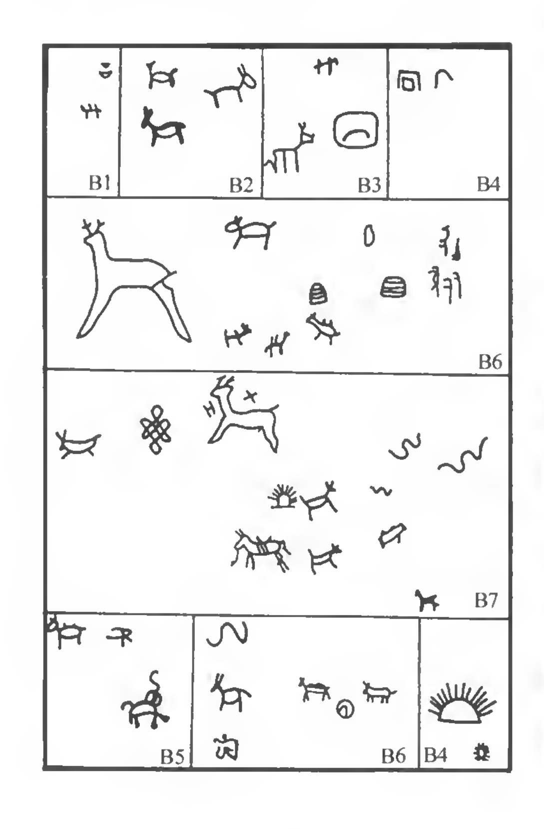



图 193 巴哈默力沟岩画

Fig. 193 Petroglyphs from Bahamoligou site

0 10厘米

图 194 巴哈默力沟岩画中的大象

Fig. 194 an elephant image from Bahamoligou site

B6 画面较宽，有鹿、羊、骆驼等，其中最大的鹿长 0.5 米、高 0.6 米，最小的骆驼长 0.1 米、高 0.1 米。

B7 画面也较宽，有野羊、雄鹿、蛇、羊、马、太阳等。野羊俯首奔跑，蛇屈曲蠕行，马负鞍、系缰前奔。雄鹿最大，长 0.3 米、高 0.35 米。野羊和雄鹿之间有一个菱形回纹几何纹。

B8 上方是一蛇；中间是羊、獐、牛等，图像最大的长 0.15 米、高 0.1 米，最小的长 0.1 米、高 0.1 米；下方一个符号，不识。

B9 似为两个太阳，大的直径 0.25 米左右，小的直径近 0.1 米。

## 十二 蓄集岩画

蓄集岩画地点(代号 X)位于海西州乌兰县蓄集乡南约十五公里处的察汗台没台。察汗台没台为一方园约 1 公里的草滩，周围群山环抱，相对高度在 100 米以上。岩画施于草滩西面高约 7 米的山崖上的花岗闪长岩上。此间海拔为 3500 米。蓄集岩画共分两组。

X1　两牦牛。面东。通体磨划法。牛的造型风格写实(图 195)。

X2　射猎图。面东。通体磨刻法。人牵骆驼,形象准确生动,风格写实(图 196)。

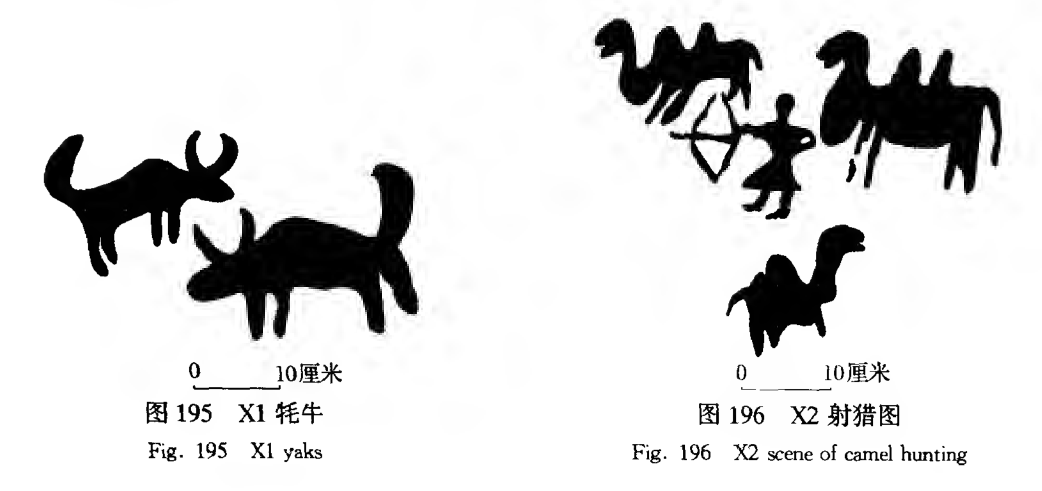



图 195　X1 牦牛

Fig. 195　X1 yaks

图 196　X2 射猎图

Fig. 196　X2 scene of camel hunting

## 十三　天棚岩画

天棚岩画地点(代号 T)位于海西州天峻县天棚乡的鲁芒沟,东北距乡政府约 5 公里。岩画刻凿在从山体崩落下来的两块大石上。附近草场非常茂盛,为当地牧民的夏季草场。

T1　51 个形象。面西。这基本上是一幅规模宏大的虎逐牛(和羊)图。所有形象均为垂直打击法制作,但许多形象被后人再次加工。画面中间有六只身形较大的虎,其周围绘有许多牦牛、家羊、马和羚羊等食草动物。尽管该岩画在制作上比较粗糙,但其风格仍是青海岩画早期的兽逐风格(图 197)。

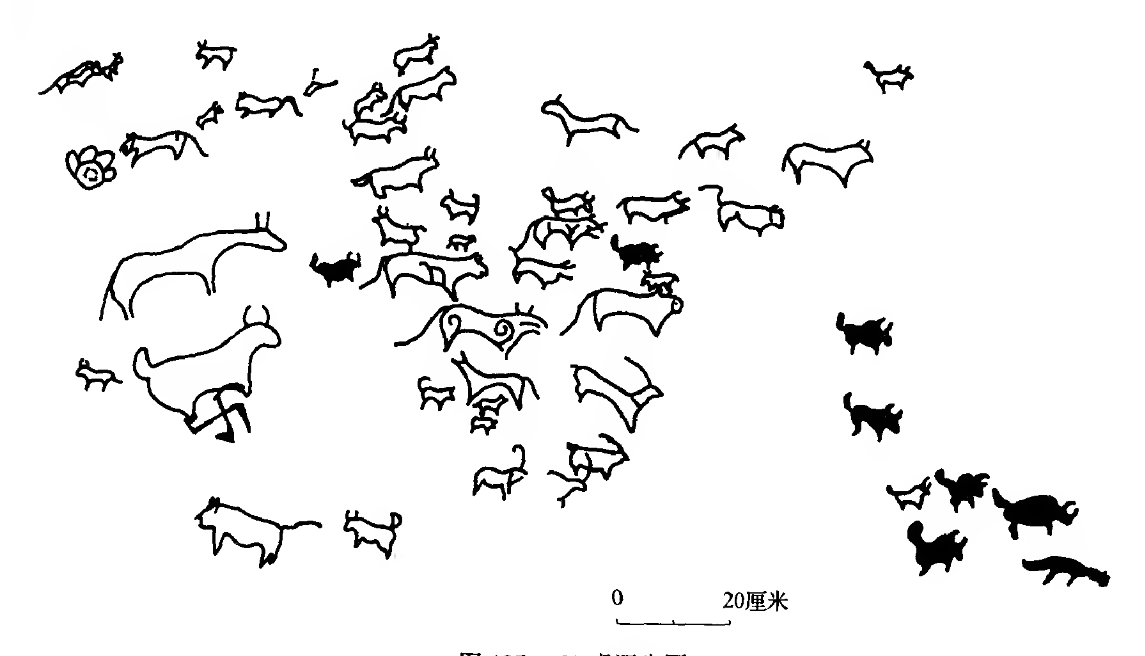



图 197　T1 虎逐牛图

Fig. 197　T1 scene of tigers attacking yaks

T2 17个形象。面西。亦为兽逐图。画面左边为三只虎,右面是14只食草动物如骆驼、牦牛和羊等。所有形象均出自垂直打击法(图198)。

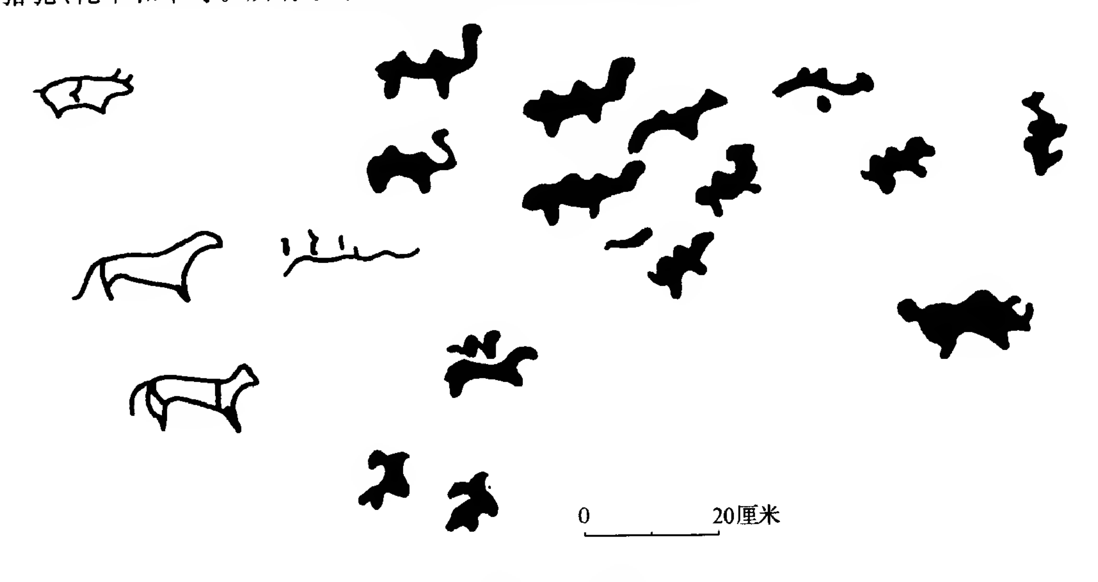



图198 T2兽逐图

Fig.198 T2 Scene of tigers chasing camels

# 第三章　岩画形象的原型分析

## 一　蹲踞式人形

在野牛沟和卢山岩画中，有一种双手半上举，双腿半下蹲的人形图案（参见图 59、67），这种形象在岩画界和世界上古文化及考古学上被称为"蹲踞式人形"（squatting anthropomorphic figure）。在广西左江花山岩画（图 199）和甘青地区马家窑文化半山类型彩



图 199　花山岩画（广西左江，秦汉时期）
Fig. 199　Squatting figures from Huashan site at Zuojiang County, Guangxi Province, Qin Dynasty or Han Dynasty period (221B.C.-220 A.C.)

陶中，这种蹲踞式人形最为发达（参见图 6）。半山彩陶上的蹲踞式人形在我国考古界习惯称为"蛙纹"。尽管有少数学者认为这是一种人形纹，但由于论据不足，和者甚寡。事实上这种"蛙纹"确为一种人形纹。在欧洲发现的新石器时代的彩陶，其上的蛙纹或蹲踞式人形与半山彩陶上的蛙纹有着惊人的相似（图 200）。我们之所以先在这里正名，因为这牵涉到对其意义、文化象征以及起源等问题的解释。

蹲踞式人形是欧洲、亚洲、美洲、大洋洲以及非洲北部地中海沿岸某些地区岩画中常见的形象，是一个具有世界意义的文化现象。此外这种形象也出现在早期陶器、青铜器以及后世各类艺术品中。尽管这是一个世界各地存在的文化现象，但尚无一人从世界的角度来讨论它。不过我们在这里显然也不可能从全球的角度进行详细讨论，而只能从全球的角度对其分布和文化象征作一概略介绍，仅对中国的蹲踞式人形作一些新的解释。

这种蹲踞式人形的世界意义不仅表现在分布范围的广阔性，还表现在它经历了从新石器时代早期（公元前 8000 年）至今的整个人类文化史。我国岩画中的蹲踞式人形只出现在青铜时代晚期。

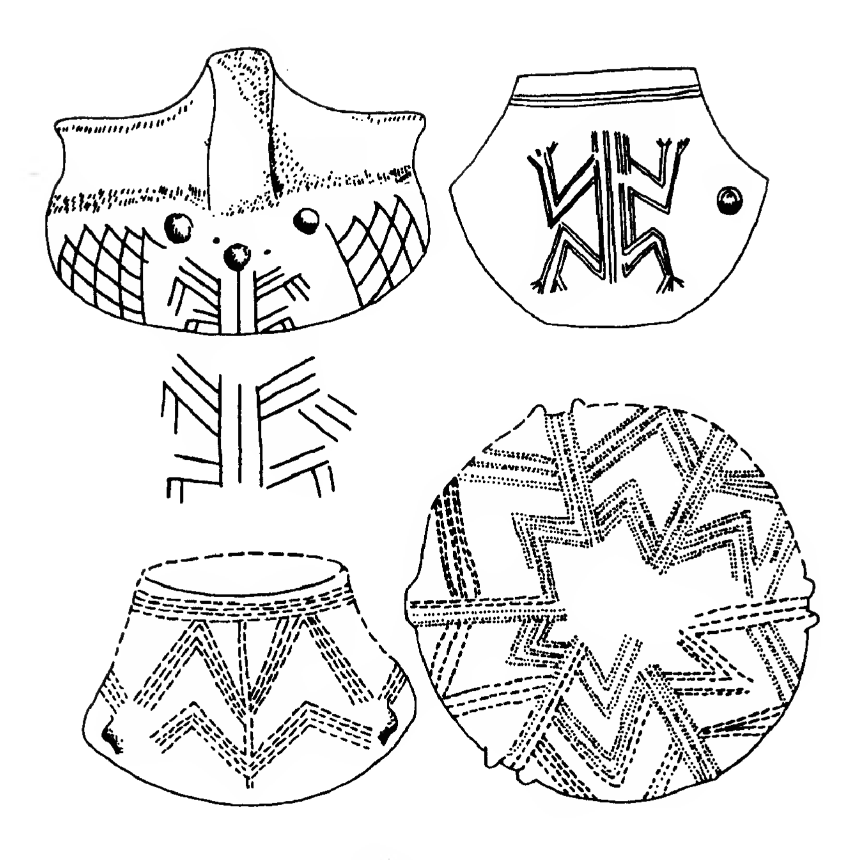


图 200　蛙纹彩陶(德国,公元前 5000 年)

Fig. 200　Vases decorated with frogs from Germany, early 5th mill. B.C.

所谓蹲踞式人形是指出现在岩画、陶器、骨器、壁画、壁塑、青铜器以及当代原始部落或某些仍旧保持传统艺术部落的纺织品、树皮画、剪纸等艺术形式上的那种双手半上举、双腿半下蹲的人物形象。这种形象在岩画中以明确的形式最早出现于意大利梵尔卡莫诺山谷(valcamonica)。对这个山谷的岩画作了 30 多年研究的阿纳蒂教授(E. Anati)起初将这种蹲踞式人物的时代断在公元前 4000 年左右①,后又根据东欧所出陶器上的同类主题,则将其时代断在公元前 6000 年左右②。阿纳蒂根据这种形象的不同造型和在不同场合的出现情况,将其解释为死亡崇拜、太阳崇拜、表现肉体与灵魂的分离数种含义。总的来讲,他认为这些形象是祈祷者③。梵尔卡莫诺山谷是欧洲蹲踞式人形岩画最集中且数量最多的地方(图 201)。欧洲其他地方岩画中的这种形象仅偶有发现,且很不典型,如瑞典的波罕斯浪(Bohuslön)④和挪威的阿尔塔(Alta)⑤ 岩画等。此外,西班牙旧石器时代晚

---

① Anati, E. Evoluzione e stile nell'arte rupestre Camuna, Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici. Brescia, 1975. p. 60.

② Anati, E. Volcamonica Rock Art——A New History for Europe, Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici. Brescia, 1994. p. 214.

③ 同注②,60 页。

④ Coles, J. Images of the Past——A Guide to the Rock Carvings and Other Ancient Monuments of Northern Bohuslön. Elizabet Ståhl Mini Håkansan Bramfors, 1989. p. 60, 75.

⑤ 同注④,83 页。

期洞穴岩画中，也开始出现了这种蹲踞式人形，在属于中石器时代的岩绘中，数量有所增加，但不典型。

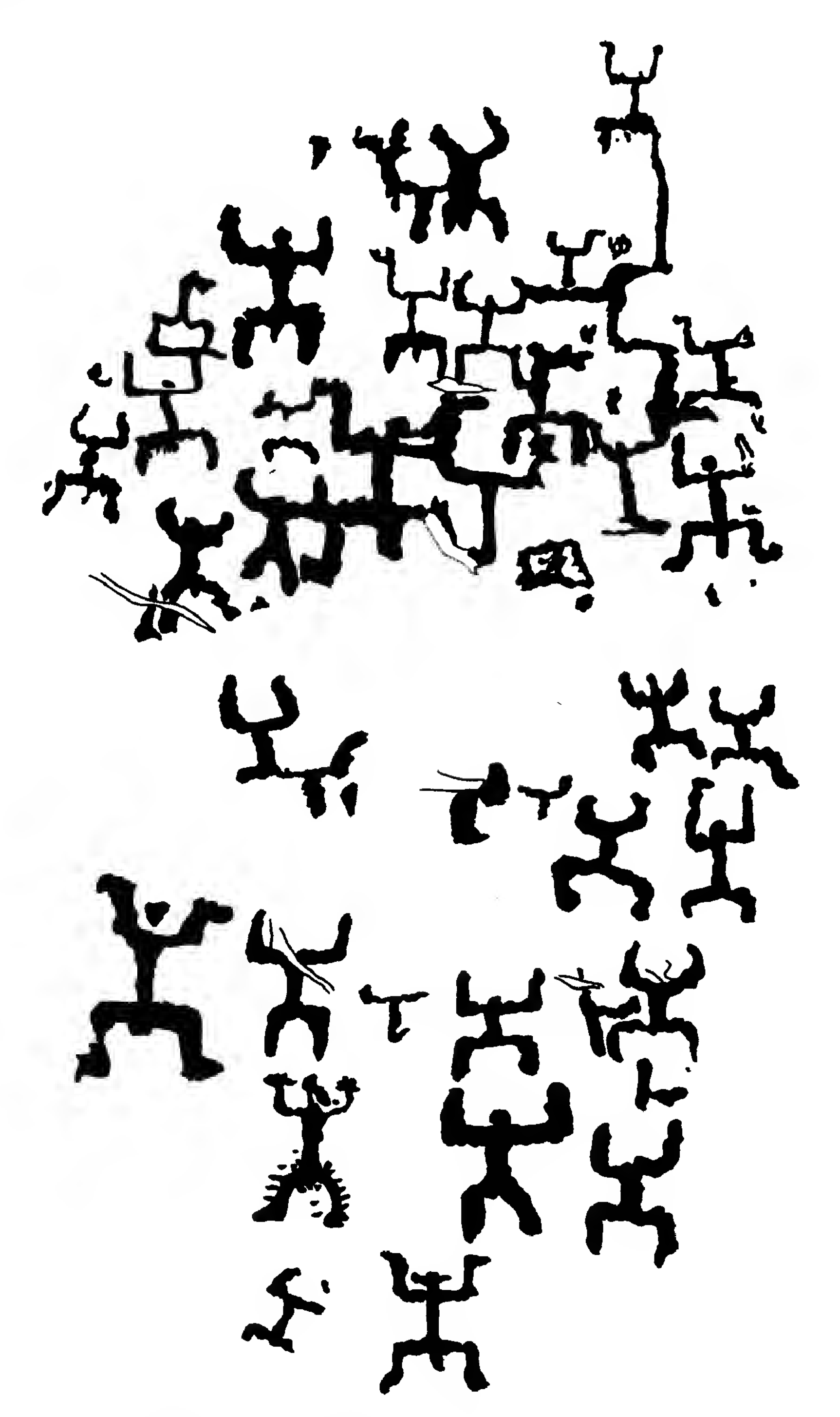


图 201　蹲踞式人形（意大利梵尔卡莫诺山谷岩画，公元前 6000 年）

Fig. 201　Squatting figures from Valcamonica, Italy, 6th mill. B.C.

在近东地区，特别是在亚美尼亚和西奈半岛的哈尔·卡康(Har Karcom)地区的岩画中①，有许多这种蹲踞式人形，其时代被断在新石器至青铜时代。

在中亚、西伯利亚和蒙古地区，这种人形除了出现在岩画中外，还大量出现在所谓的“鹿石”之上(图 202)②。这些人形均被断在青铜时代。

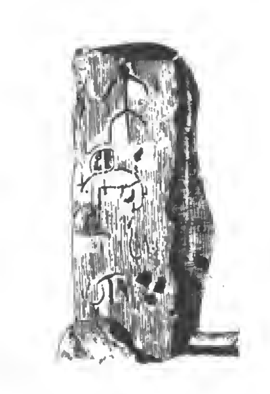


图 202 蹲踞式人形
(西伯利亚鹿石，青铜时代)
Fig. 202 Squatting figure from the stone stele in Siberia, Bronze age

在东南亚的彩绘岩画中，也有这种蹲踞式人形的主题。如印度尼西亚的伊里安·加雅岛(Irian Jaya)岩画中，便有这种风格较为写实的同类主题(图 203)。这种形象被解释为“守护神”③。在泰国和马来西亚，亦发现有同类主题的彩绘岩画。尤其是马来西亚沙拉瓦克(Sarawak)岩绘中的“灵魂之舟”与蹲踞式人形④，与北欧的同类主题有着惊人的相似。岩画学家们认为东南亚的彩绘岩画处于中石器至新石器时代。



图 203 蹲踞式人形(印度尼西亚伊里安·加雅岛岩画，中石器时代)
Fig. 203 Squatting figures from Irian Jaya Island, Indonesia, Mesolithic age

日本的岩画遗址比较少，1950 年在北海道的小樽市地区发现了富勾贝(Fugoppe)洞穴岩画。富勾贝岩画中，这种蹲踞式人形的主题最为引人注目(图 204)。这些岩画被认为与两千年前在北方沿海游弋的狩猎或游牧部落有关，其中的蹲踞式人形被认为与萨满教有关⑤。

远东地区的中国，也是世界上蹲踞式人形岩画数量最多、内容最丰富的地方。中国蹲踞式人形岩画可以分作三个区域：北方草原、广西左江和福建仙字潭。

北方草原地区存在的蹲踞式人形岩画地域广阔，时间上也有几百年的差距，在风格上各处不尽相同。不过下面所列举的代表性形象，均可视为同一类主题。对于这种图像我国学者有很多解释，但主要认为是生殖图和舞者，其时代被定在从新石器时代到青铜时代。盖山林先生根据场面和造型的不同，又分别称作狩猎舞、战争舞、踏舞、爱情舞、娱神舞或媚神舞以及仿牲舞⑥。

---

① Anati, E. Har Karkom in the Light of New Discover, Studi Camuni Edizioni del Centro, 1993. p. 215.

② Kivalo, H. A. Alt-Altaische Kunstdenkmüler, Briefe und Bildermaterial von J. R Aspelins Reisen in Sibirien und der Mongolei 1887－1889. Helsingfors.

③ Kosasih, E. A. Rock Art in Indonesia, Rock Art Prehistory——Papers Presented to Symposium G of the AURA Congress, Darwin 1988. Exeter: The Short Run Press, 1991.

④ 陈兆复等：《外国岩画发现史》，上海人民出版社，1993 年，195～196 页。

⑤ Masaru Ogawa. Rock Engravings in Fugoppe Cave, Japan, Rock Art and Ethnography. Melbourne, 1992.

⑥ 盖山林：《阴山岩画》，文物出版社，1985 年，327 页。



图 204 蹲踞式人形(日本富勾贝岩画,距今 2000 年)
Fig. 204 Squatting figures from Fugoppe Cave, Japan, 2000 B.P.

北方草原岩画中的蹲踞式人形,情况比较复杂。值得注意的是新疆天山石门子呼图壁发现的生殖崇拜岩画。大约有 200 多个人物(此外,岩画还有少数动物形象,应为晚期作品)用研磨法制作在一块宽 14 米、高 9 米,面积达 120 多平方米的红砂岩崖面上。多数形象为正面绘制,两臂平伸,右小臂上举,左小臂下垂,双腿基本并拢,略呈弯曲(图 205)。其中的多数还有头饰,生殖器很夸张。有一种双头同体的人形造型很别致。双头同体有两种,一是人形肩上绘两人头,曾被解释为"男女性结合";第二种是一个人形的腹部绘制出一个人头形象,则被认为为"胚胎预存论",即"由男性怀子决定生殖的生育观念"[①]。整个岩画被认为是一种生殖巫术行为。这种一手上举、一手下垂的人形早在新石器时代初期,便普遍见诸东欧地区的陶器上(图 206)。美国著名的女考古学家金布塔(K. Gimbutas)将其解释为生殖女神。

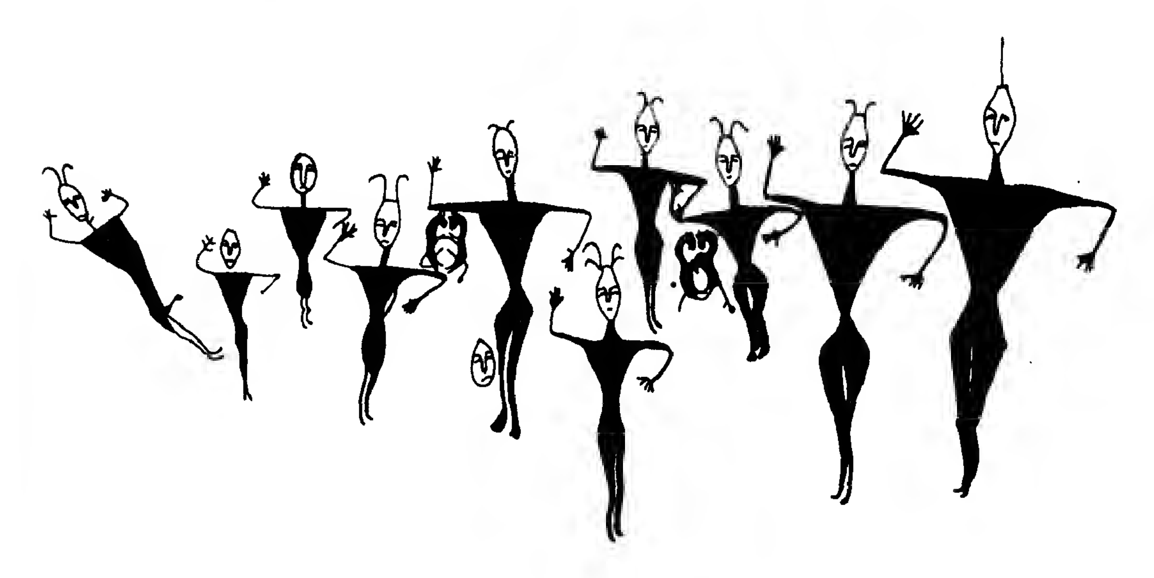


图 205 蹲踞式人形(新疆石门子呼图壁岩画,公元前 700~前 500 年)
Fig. 205 Squatting figures from Hutubi Petroglyphs, Shimenzi County, Xinjiang Autonomous Region, 700-500 B.C.

无论是男神或是女神,这种形象都与生殖崇拜有关,这是蹲踞式人形的一种变形。王

① 王炳华:《新疆天山生殖崇拜岩画》,文物出版社,1990 年,11 页。

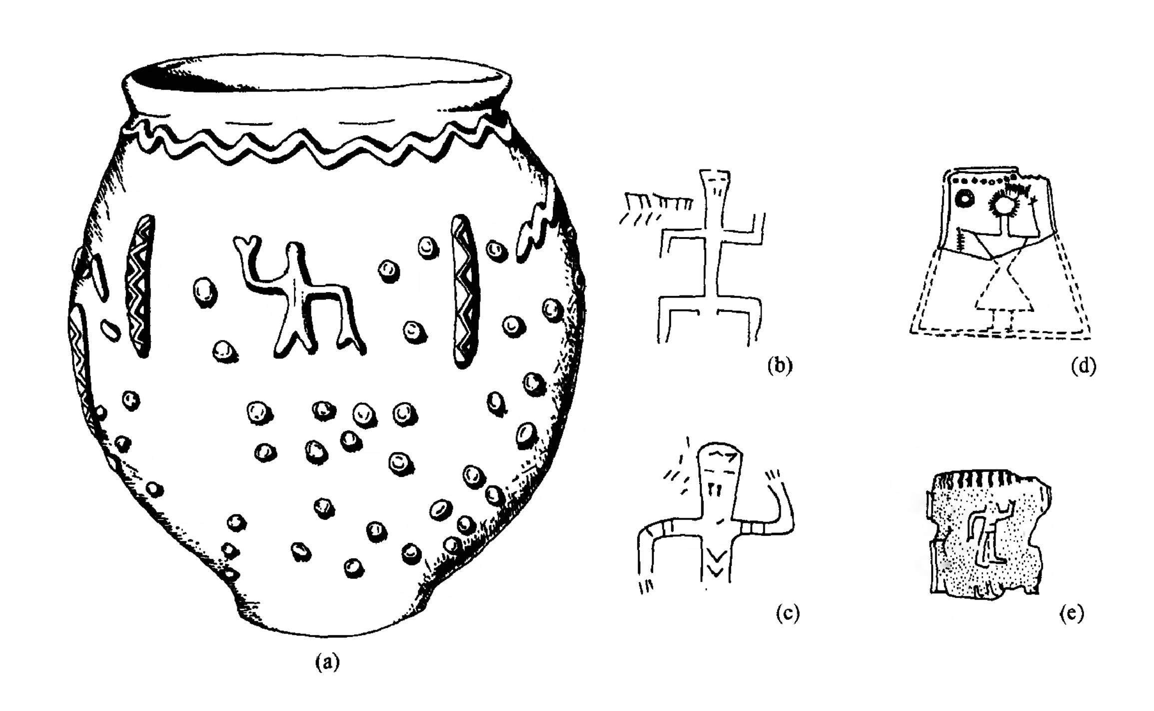



图 206　蹲踞式人形(东欧陶器,新石器时代)

(a)匈牙利,公元前 5500～前 5400 年;(b)(c)保加利亚加拉诺夫文化;(d)萨丁亚的奥兹利文化,公元前 4000～前 3800 年;(e)波兰的文那德安文化,公元前 100 年

Fig. 206　Anthropomorphic figures from Europe, Neolithic

(a)Hungary, c. 5500 – 5400 B.C.;(b),(c)Karanovo culture, Bulgaria;(d)Ozieri culture, Sardinia, c. 4000 – 3800 B.C.;(e)Venadian culture, Poland, last cents. B.C.

炳华先生认为呼图壁岩画是公元前 700～前 500 年左右活动在天山一带的塞人(又称斯基泰人)所遗留下的,因为人形明显带有欧罗巴人种的特征。不过这个时代可能定得太晚了。就中国、西伯利亚和中亚的情况而言,以研磨法制成的人面像(Mask figures)和人形象(anthropomorphic figures)岩画,时代一般都在新石器时代晚期或青铜时代早期。内容与生殖有关的岩画尤其如此。

广西左江花山彩绘岩画的蹲踞式人形主题即使放在全世界的范围内,也堪称规模最大,而且其形象也是最典型的(参见图 199)。花山岩画中蹲踞式人形有正面绘制和侧面绘制两种。许多侧面绘制的其生殖器也加以夸张和突出。许多正面形象则身上佩以饰物和武器,或蹲踞在兽身上。根据覆盖在画面上的钟乳石所做的$^{14}$C 测定,左江花山岩画的时代被断在春秋～东汉时期①。对于广西左江花山蹲踞式人形的解释非常之多,不过调查报告的编著者认为应是一种图腾崇拜和祖先崇拜②。

福建华安仙字潭岩画的主题也是蹲踞式人形(图 207)。仙字潭岩画在国内岩画界中一直是聚讼的焦点。起初,有人认为是古文字,有人认为是画;后来又针对画的内容或性

---

① 王克荣、邱钟伦等:《广西左江岩画》,文物出版社,1988 年,205 页。

② 覃圣敏等:《广西左江流域崖壁画考察与研究》,广西民族出版社,1987 年,177～180 页。

质而争论不休。在断代上也是如此，从新石器时代到秦汉，各个时代都有其支持者。在仙字潭岩画中，除蹲踞式人形外，还有人面像和同心圆。在我国其他地区的岩画中，人面像和同心圆应该是新石器时代的作品。此外，仙字潭岩画均以研磨法制成，而正如上面所说，这种研磨法是新石器时代岩画的制作技术特征。对于仙字潭岩画，盖山林认为是新石器时代的生殖崇拜①，石钟健则注意到仙字潭岩画与广西左江花山岩画中蹲踞式人形的相似性，并由此引出"越与雒越同源"说②。但遗憾的是至今无人从传播学角度去考察这个问题。



图 207 仙字潭岩画(福建，青铜时代早期)

Fig. 207 Petroglyphs from Xianzitan site , Fujian Province, early Bronze age

这种蹲踞式人形在美洲岩画中，也是非常引人注目的。在北美早期印第安人岩画中，既有风格写实的，亦有风格抽象的蹲踞式人形(图 208)，有些蹲踞式人形的旁边往往刻一人脚印(图 209)，与青海野牛沟岩画中的蹲踞式人形一样，这种形象尤其流行于哥伦比亚河两岸。不仅在早期的岩画中，即使在印第安人的现代艺术中，诸如木雕、树皮画等，同样是流行的主题。这种蹲踞式人形，不同的印第安部落，有着不同的解释。如北美海达人将其解释为熊、巫师或海怪(图 210)③。应当指出在 18 世纪末 19 世纪初，白人甚至用黑曜石或铜片制成蹲踞式人形在古玩店出售。美国考古学家艾莫利·斯特朗(Emory Strong)在他的《哥伦比亚河流域的石器时代》一书中，认为这种出现在古玩店的蹲踞式人形只是近代白人所为，而不会是史前印第安人的艺术品④。但岩画中以及现代印第安人艺术中

① 盖山林:《福建华安仙字潭石刻新解》,《福建华安仙字潭摩崖石刻研究》,中央民族学院出版社,1990 年,163～174 页。

② 石钟健:《论广西岩壁画和福建岩石刻的关系》,《福建华安仙字潭摩崖石刻研究》,中央民族学院出版社,1990 年。

③ Hall, E. S. et al. Northwest Coast Indian Graphics. University of Washington Press, 1981. p. 215.

④ Strong, E. Stone Age on the Columbia River. Binford ( Mort, Publisher. ), 1982. p. 161.

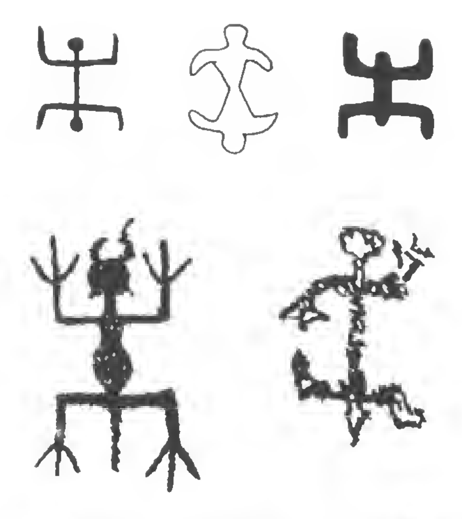


图 208　蹲踞式人形(北美印第安人岩画,青铜时代)

Fig. 208　Squatting figures in Indian Petroglyphs from North America, Bronze age



图 209　蹲踞式人形(圭亚那岩画,青铜时代)

Fig. 209　Squatting figures in Petroglyphs from Guyana, Bronze age

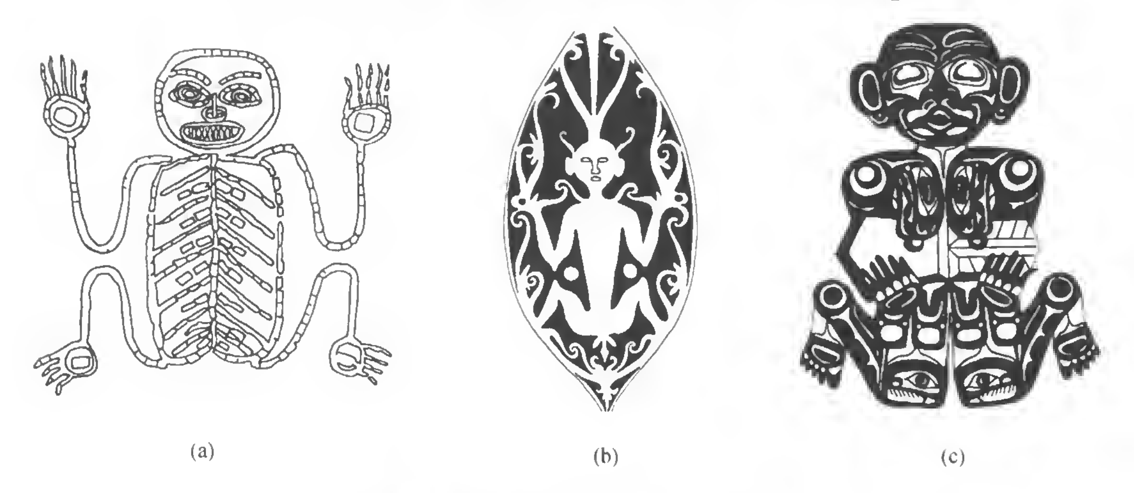



图 210　蹲踞式人形(北美印第安人艺术,现代)

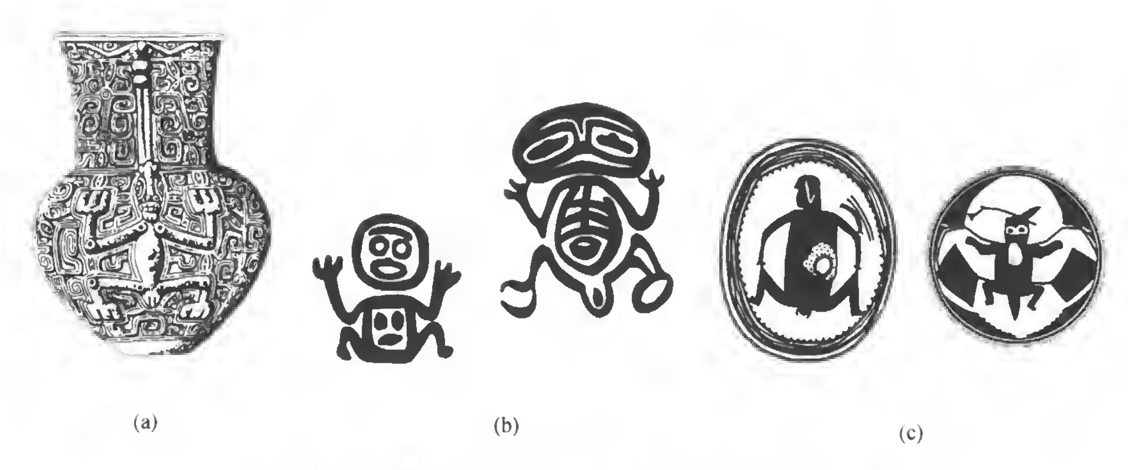
(a)贝壳镶嵌画;(b)桦树皮画;(c)木刻

Fig. 210　Modern squatting figures from North America

(a)Modern squatting figure made with shells from Haida; (b)Painting on birchbark of Modern Indian; (c)Modern wood carving of Indian

的这类主题，却证明这种蹲踞式人形在印第安人中是从史前一直流行到当代。

不仅在北美，中美和南美地区亦然，这类蹲踞式人形普遍见诸于那里的岩画、陶器和青铜器以及作为现代艺术的木雕、五金工艺等(图 211)物品上。其时代也是从远古一直持续到当今。对其解释也是多种多样的，或氏族保护神，或神话中的祖先和英雄，或蜥蜴等①。



(a) (b) (c)

图 211 蹲踞式人形(美洲印第安人艺术品，现代)

(a)南美地区印第安人陶壶；(b)美国哥伦比亚河流域岩画；(c)北美印第安人陶盘画上的蹲踞式人形

Fig. 211 Squtting figures from modern Indian art

(a)Vase designed with squatting figure, South America; (b)Rock art from the valley of the Columbia River; (c)Squatting figures on dishes, Northen America



图 212 蹲踞式人形(澳大利亚新南威尔士岩画，新石器时代)

Fig. 212 Rock art from South Wales, Australia, Neolithic

澳大利亚、大洋洲诸群岛以及夏威夷等南太平洋地区也普遍流行这种蹲踞式人形。澳大利亚新南威尔士所发现的蹲踞式人形，其绘制技法、造型以及场面的安排都与我国广

① 陈兆复：《外国岩画发现史》，上海人民出版社，1993 年，338～378 页。

西左江花山岩画中的同类主题有着惊人的相似之处(图 212)。此外,澳大利亚岩画中用"X"射线风格加以绘制的蹲踞式人形也非常引人注目(图 213)。"X"射线风格是澳大利亚岩画的显著特征之一(关于"X"射线风格的艺术,我们将在下一章中详细讨论)。



图 213 X 射线风格的蹲踞式人形(澳大利亚阿兰姆高地岩画,公元前 6000～前 4000 年)

Fig. 213 Squatting figures with x-rays rock art from Aram Land , Australia, 6000 - 4000 B. C.

在太平洋诸岛如斐济、美拉尼西亚以及夏威夷等,这种蹲踞式人形岩画更为普遍[①]。

这种形象既然是从旧石器时代晚期开始而一直沿用到现在,其原始意义肯定大多已融入各地的文化之中,甚至被后来所衍生的文化内涵所替代,今天已经无从考查了。西方的许多考古学家和人类学家如金布塔、坎普贝尔(J. Campbell)等对远古的这种形象的解释尽管十分精彩,但鲜有文字史料相呼应,终难使人信服。而中国既有丰富的图像遗存,又有大量史籍记述可资比较,这样,我们就可以对这种形象作进一步的考察。

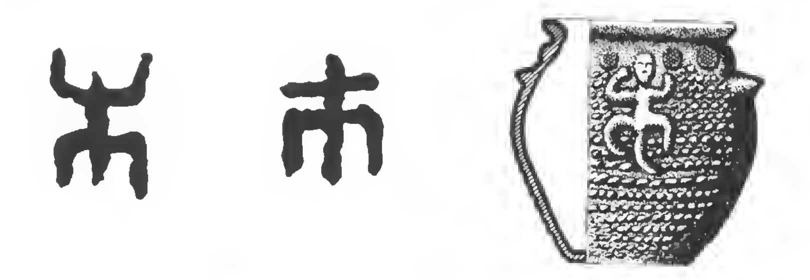


图 214 蹲踞式人形(仰韶文化陶器,公元前 5000 年)

Fig. 214 Squatting figures on ceramicvases from Yangshao Culture, China, 5000 B. C.

蹲踞式人形在中国最早出现在仰韶文化陶器上(图 214)。稍后则大量出现于甘青地区马家窑文化半山类型的彩陶罐上。仰韶文化中的蹲踞式人形由于数量较少,未能引起足够的重视,而马家窑文化半山类型中的蹲踞式人形,则是考古界和美术界长期讨论的对象。关于内容的解释,主要观点有三种:蛙纹、人纹和生殖崇拜。此外,有些学者明确地将

① 陈兆复:《外国岩画发现史》,上海人民出版社,1993 年,338～378 页。

其与中国神话传说中的女娲联系在一起[①]。

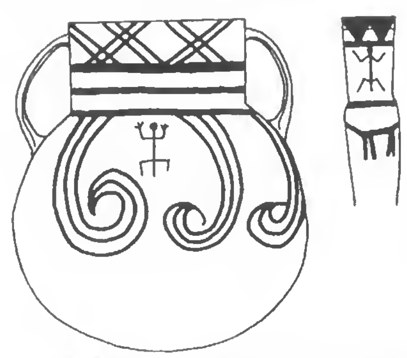


图 215 蹲踞式人形(青海辛店文化彩陶，公元前 2000 年)

Fig. 215 Vase designed with squatting figure from Xindian Culture, Qinghai, 2000 B.C.



图 216 蹲踞式人形(商周青铜器，公元前 1000 年)

Fig. 216 Bronze vase designed with squatting figure, China, 1000 B.C.

青铜时代的这种蹲踞式人形在彩陶上，只是在辛店文化中偶有发现(图 215)，而更多的则是见诸黄河和长江流域的青铜器上(图 216)。此外在甲骨文和金文中的这种蹲踞式人形，则被文字学家们释为"天"。在甲骨文或金文中，这种蹲踞式人形下面有时绘一龟状动物，被罗振玉、郭沫若等人释为"黾"字。两个字合在一起读"天鼋"，并进一步认为"天鼋"即"轩辕"。此外，在某些金文的"天"字下面或两边绘有猪、马、狗等形象(图 217)。这种字尚未被释读，但有些学者认为是族徽或图腾，或是生殖巫术符号[②]。

上面是岩画之外中国境内上古时期考古学中有关蹲踞式人形的资料。结合岩画中的同类主题，可以看到这些蹲踞式人形有两个主要的特征：一是著尾；二是与生殖和交媾有关。它的交媾含义我们可以通过新疆呼图壁、青海卢山、内蒙古阴山以及美洲地区岩画中的同类形象予以明确的判断。这些都具有明确无误的直观形象，毋庸多言；关于其生殖含义，则可以通过新疆呼图壁、宁夏贺兰山口(图 218)、美洲印第安岩画以及印第安人的彩陶纹饰得到明确而直观的说明。



图 217 金文"天鼋"(公元前 1000 年)

Fig. 217 Ancient Chinese characters on bronze vase, 1000 B.C.

被文字学家释为"天"字的这种形象显然不是指自然界的天而言。《说文》释"天"曰："颠也，至高无上，从一，大"。这个字的本身形象便明确告诉人们这是一个至高无上的"神"或"帝"。

① 陆思贤：《神话考古》，文物出版社，1996 年，273 页。

② 邹衡：《夏商周考古论文集》，转引自《广西左江流域崖壁画考察与研究》，174～176 页。



图 218　蹲踞式人形(宁夏贺兰山口岩画,公元前 2000 年)

Fig. 218　Rock art from Helanshankou Site, Ningxia Autonomous Region, 2000 B.C.

盂鼎:“受天有大命”。

毛公鼎:“皇天引猒氒(厥)德。”

《尚书·泰誓》:“天佑下民,作之君,作之师。”

《诗·大雅》:“天监在下,有命既集。”

上面所引材料中的天,都作“帝”或“神”解。正如图 217 所示,甲骨文金文中的蹲踞式人形下面往往有一个动物。对于附之以龟的,郭沫若释为“天鼋”(即轩辕、黄帝),而容庚[①] 和王国维认为“象陈牲体于尸下而祭。”[②] 郭沫若是从文字学角度作解释。解释从文字学的规律出发,其结论有时也许与字的原始意义距离很远。容庚等则是把图画本身当作一幅原始祭礼的场面而去作说明。邹衡又将其释为“天兽”或“族徽”,采取了前二说的中间道路。这种形象在甲骨和青铜器上既然是作为文字而出现,郭沫若的方法应当是可取的,即这个蹲踞式人形应该是“帝”或“神”。

汉代以后,中国蹲踞式人形主题便与中国的古史神话相结合,产生出一个新的著尾和生殖形象,这就是大家所熟悉的女娲。汉代画像石和画像砖上的女娲便明确地以双手上举、人身蛇尾(蛇尾象征生殖,有时与伏羲相交在一起)的生殖神而出现。也正是从这时起,关于女娲的文献记载也开始出现了。《淮南子·说林训》曰:

> “黄帝生阴阳,上骈生耳目,桑林生臂手:此女娲所以七十化也。”

袁珂先生对此作注云:

> “谓当女娲造人之际,诸神咸来助之:有助其生阴阳者,有助其生耳目者,有助其生手臂者,此乃女娲与诸神共同造人之说。”

《楚辞·天问》:

---

① 邹衡:《夏商周考古论文集》,转引自《广西左江流域崖壁画考察与研究》,174～176 页。

② 王国维:《观堂集林·说俎》,中华书局,1986 年。

“女娲有体，孰制匠之?”王逸注：“传言女娲人头蛇身，一日七十化。”

《说文解字》曰：

“娲，古之神圣女，化万物者也。从女，呙声。”

《太平御览》卷七十八引《风俗通义》云：

“俗说天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人，剧务，力不暇供，乃引绳于泥中，举以为人”。又云：“女娲祷神祠，祈而为女媒，因置昏姻。”

出现在汉画像石或砖上的作为女娲的蹲踞式人形，尽管与以前的蹲踞式人形有所区别，但无疑有着承继关系。秦汉之前的蹲踞式人形被称作什么，今天已无从考察，但无论叫什么，其生殖神的含义肯定是不会错的。

能够把早期蹲踞式人形和女娲像联接起来的材料是至今流行在我国西北和北方的剪纸艺术中的很多蹲踞式人形，其造型与史前蹲踞式人形有着惊人的相似(图 219)，并且就

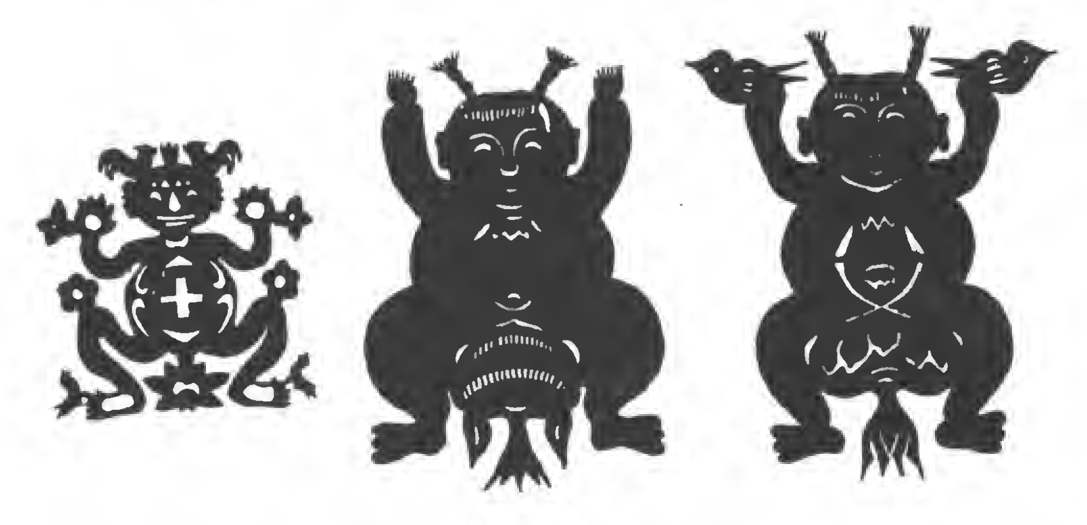


图 219 “抓髻娃娃”(陕北剪纸，现代)
Fig. 219 Modern scissorcut art from the north of Shan'xi Province, China

被当地群众认为是生殖神，统统称为“抓髻娃娃”，而其中有一些人物形象甚至被直接称作“女娲”。靳之林先生的力作《中华民族的保护神与繁衍之神——抓髻娃娃》，即大量列举了上面所讨论的蹲踞式人形，并且对抓髻娃娃与女娲的关系作了精辟的分析①。此外，云南少数民族中现在仍流行的所谓“大房子画”，也有很多蹲踞式人形，而且同样也被认为是生殖崇拜的表现②。

关于蹲踞式著尾人形，古史资料和汉画像石、砖上的女娲图像，则清楚解释为“蛇尾”。新石器时代初期，农业在西亚地区出现后，人们开始崇拜蛇、蜥蜴、蛙，因为这些爬行动物是土地的象征，因土地孕育农作物，故当时的农业部落很自然地认为地是万物之母，崇拜蛇等动物，事实上也就是崇拜多产多育的土地③。如图 203 中的蹲踞式人形的尾巴便是

① 靳之林:《中华民族的保护神与繁衍之神——抓髻娃娃》，中国社会科学出版社，1989 年，36～72 页。
② 汪宁生:《云南沧源岩画的调查与研究》，文物出版社，1985 年，93 页。
③ Lommel, A. Prehistory and Primitive Man. London, 1966. pp. 35－42.

蛇形。晋葛洪《抱朴子·释滞》云:“女娲地出”,这事实上又是对女娲作为地母神的一种表达方式。“女娲抟人”与“女娲地出”的说法暗示着古人那种生殖与土地的不可分割性和互为一体的观念。

汉画像石、砖上女娲与伏羲的交尾图可能是汉儒对原初生殖神概念的形象表述。但原初的蹲踞式的生殖神后来演化为“女娲”,并具有与之相应的系统传说,应在秦汉以前就出现了。

《山海经·大荒西经》中有一段记载是对女娲蛇尾的生殖意义的最好注脚:

> “有神十人,名曰女娲之肠,化为神,处栗广之野,横道而处。”

郭璞注:

> “或作女娲之腹。”又云:“女娲,古神女而帝者,人面蛇身,一日中七十变,其腹化为此神。”

这里的女娲之腹或女娲之肠便是女娲之蛇尾和蹲踞式人形的尾饰。在这段记载中,我们可以清楚看到这种蛇尾或尾饰就被认为已兼有生殖的功能了。

上面所介绍的“抓髻娃娃”,许多人形的下面均有蛇、龟、蛙或其他动物。这些民俗学材料不仅是古代蹲踞式人形和女娲关系的直接联接点,也是甲骨文中蹲踞式人形与各种动物绘在一起的最好释例。尽管现代的“抓髻娃娃”曾广泛用于驱鬼、招魂、喜庆等各种民间节日场合中,但其原有的文化内涵就是生殖崇拜。

现在再来看看青海岩画中的著尾蹲踞式人形。青海岩画是公元前1000年左右青铜时代的作品(详见第四章),而且青海岩画属于北方草原文化体系。北方草原文化中的蹲踞式人形可能不叫女娲,但其文化内涵仍是生殖崇拜。这里我们可以看看希罗多德对斯基泰人信仰和崇拜的描写,这对理解北方草原以及青藏高原的著尾蹲踞式人形或不无裨益:

> “斯基泰人所崇拜的女神中,有一位是人身蛇尾的地神。根据神话,斯基泰皇族认为他们是这个蛇足地神和一位名叫哈拉克勒神(Harakles)所结合的后代。”①

这时的哈拉克勒是一个希腊化了的名字,前苏联学者波罗夫卡(G. Borovka)认为这是希罗多德将斯基泰名字与希腊名字对应的结果。我们上面已经谈过,在上古时期,有些地方的地神即生殖神。斯基泰人的地神恰恰也是蛇足,并被认为是其始祖(亦可叫作生殖神),正是属于这种情况。

无独有偶,青藏高原的藏族人所崇拜的地神,也是蛇足(图220)②。由于后来佛教在藏区的普遍流行,与此地神相应的神话传说已很难稽考了。藏族的古史传说都已带有浓郁的佛教色彩。图中地神手里托的钵,显然已是佛教的内容,这个地神已失去了完整的原初的意义,只是在修建佛教寺院时,用于占卜风水。不过,藏族古史中仍有与斯基泰和汉族相同的有关人类创世的神话。藏族人相信他们是罗刹岩女与猕猴相结合而产生的后代。正如斯基泰人生殖神的名字被希腊人改造过、中国内地和沿海地区的原始蹲踞式人形被汉儒改造过一样,所谓“罗刹岩女”显然是藏族原始神话被佛教化后的名字。尽管“罗

---

① Borovka, G. Scythian Art. New York, 1967. p. 82.

② 参见格桑本、汤惠生:《藏传佛教寺院艺术》,《中国藏学》1993年第2期。

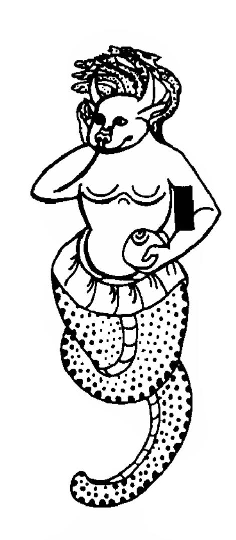


图 220　牛头蛇足地神(藏族壁画,现代)
Fig. 220　Figure with cow-head and serpent-tail, in modern Tibetan fresco

刹岩女"的原型已难知晓,但不妨设问一下:"岩女"之"岩"与地神之"地"是否有类似涵义?蛇腹地神是否与"罗刹岩女"出于同一原型?回答恐怕应该是肯定的。

三个地区的民族神话表明,作为地神、生殖和祖先(神)的形象和造型都具有一致性。这绝非偶然的巧合。人类的早期文明中,地神、生殖神和祖先(神)往往被赋予统一的形象,即上面所讨论的蹲踞式人形。从文化传播学的角度来看,整个欧亚草原和环太平洋地区,其古代文明都包括在以萨满教最为流行的地区,也是蹲踞式人形最为普遍的地区。根据德国学者劳梅尔(A. Lommel)对环太平洋地区的蹲踞式人形的研究,环太平洋地区的蹲踞式人形也基本上被认为是一种祖先和生殖崇拜[①]。基于这种认识,我们便有充分理由将蹲踞式人形与萨满教中的祖先崇拜联系在一起。事实上,古代的帝、祖先神、生殖神等都是一者,对此我们在第七章中将详细讨论。

祖先崇拜、地神和生殖神既可集合为一体,亦可有各自的专门偶像,这可视为一种发展和演化。由于地区和民族的不同,其表现形式亦有所不同。例如在上面谈到的斯基泰、藏族和内地上古民族中,三者曾结合在一起的。但西亚的新石器时代的农业居民,则只将地神和生殖神联系在一起;蒙古人亦将地神与祖先神区别开,他们的祖先神即所谓的"翁贡"。地神、生殖神以及祖先崇拜这些古老的现象最终都被后来发展起来的宗教中的神所替代了,但这种象征着土地、生殖和祖先的蹲踞式人形,正是后来系统化宗教中人格神的原型或母体,同时也是后世神话中"创世纪"或"开天辟地"等文化观念的原初的具体表现。在萨满教中,祖先神、地神、天神、生殖神、战神等是一体的,都属于二元对立思维中的肯定因素,对此,我们在后面将详加讨论。

## 二　牛

人类早期思维建立在二元逻辑之上,吐蕃人亦然。苯教是一种原始萨满教,二元对立的思维形式在苯教中便表现为把所有的崇拜对象,都用"好"的神灵(lHa)和"坏"的鬼怪(aDre)这种两分法给区别开来。牛作为苯教中最重要的崇拜对象之一,亦用这种两分法给区分开来。出现在青海岩画中的牛可分为野牛、牦牛和黄牛三种,这三种牛均作为崇拜对象而加以表现。下面我们根据这种两分法逐条罗列作为神灵和鬼怪的牛的文献材料。

① Lommel, A. Prehistory and Primitive Man. London, 1966. p. 47.

**作为神祇的牛(二元对立思维中肯定因素)**

(1)《旧唐书·吐蕃传》说吐蕃最初起源于牦牛羌;敦煌石室藏文资料也称吐蕃聂墀赞普从天降至地上,做了"六牦牛部"的首领。

(2)止贡赞普之妃曾为马牧,一日,妃于牧马处假寐得梦,见雅拉香波山神化一白人与之缱绻。既醒,则枕藉处有一白牦牛,倏起而逝。迨满八月,产一血团,有如拳大,微能动摇……遂以衣缠裹之,置于热牦牛角中。数月往视,出一幼婴,遂名为"降格布·茹列吉"[①]。藏文茹列吉(ru-las-skyes)意即"从角中出生的人"。在藏史文献中,茹列吉是耕稼和冶炼的发明者。

(3)"雅拉香波山神是西藏众土著神灵之一,后来被收为佛教的护法神,他常常以一个大白牦牛的身形现身为莲花生,白牦牛的嘴里不断喷出雪瀑。藏文文献《神谱》(Sad-hannas)把雅拉香波描绘成躯体白如海螺,身穿白色衣服并化身兽形的神灵。他主要的标志便是一支带有丝织小旗的短矛和一柄水晶剑。山神的座骑是一只白色的,如同一座山大小的神牦牛,嘴和鼻子里不断地喷出雪雾。"[②]

(4)亚东河谷地区的达唐聂日山有一地方保护神,名牛头罗刹,"有紫红色的罗刹身,长一个黑牦牛头"。后来西藏人把牛头罗刹看作是一位重要的边界保护神[③]。

(5)苯教教义中,宇宙的起源和神的起源有着共同的生成过程,共分九时。第七时为变幻时,是关于白牦牛如何诞生的过程。第九时为神灵"降临"人间,"即赛杰以苯教的战争状态降临,牦牛自天降临到山上,这样就进入了世界。此后牛便创造了世界。"[④]

(6)古藏文《于阗授记》载,于阗国王不信佛,下令比丘离开家乡。这些比丘在寻找去路时看见一头背上驮有东西的白牦牛。此牛实为神的化身,于是僧人们便跟着白牦牛入蕃[⑤]。

(7)除了雅拉香波山神外,西藏古代其他一些土著神灵(尤其是山神)如冈底斯山神、色达草原的"珠日"山神、果洛地区的年保叶什寨山神、阿尼玛卿山神等,他们的化身都是白牦牛[⑥]。此外,许多土著神祇的坐骑也是牦牛,如青海地区的藏人崇拜一个叫朗木那达那的世间保护神,该神四周有四个湖,分别由四个神女把守,他们的坐骑都是牦牛[⑦]。

(8)西藏最常见的土著神玛桑为人身牛头,是由牛与人媾合而生[⑧]。

(9)《斯巴宰牛歌》:斯巴宰杀小牛时,砍下牛头放高处,所以山峰高高耸;斯巴宰杀小牛时,割下牛尾置山阴,所以森林浓郁郁;斯巴宰杀小牛时,剁下蹄子撒天上,所以星星亮晶晶;斯巴宰杀小牛时,剥下牛皮铺地上,所以大地平坦坦……[⑨] 藏文"斯巴"(Sria-pa),意即"宇宙"和"世界"。

---

① 索南坚赞:《西藏王统记》,西藏人民出版社,1985年,34页。
② 杜齐:《西藏的苯教》,《国外藏学研究译文集》(4),西藏人民出版社,1988年,170页。
③ 内贝斯基:《西藏的鬼怪和神灵》,《国外藏学研究译文集》(3),西藏人民出版社,1986年,211页。
④ 同注②,152页。
⑤ Thomas, F. W. Ancient Folk-Literature from North-Eastern Tibet. Berlin, 1957. p. 28.
⑥ 格勒:《论藏族苯教的神》,《藏族学术讨论会论文集》,西藏人民出版社,1984年,345～373页。
⑦ 同注③,254页。
⑧ Stein, R. A. Tibetan Civilization. California, 1973. p. 193.
⑨ 谷德明:《论少数民族神话的历史地位》,《民间文学论集》(第1集),甘肃人民出版社,1986年,42页。

(10) 石泰安云黑牦牛为地神[①]。

(11) 英人托马斯辑录的古藏文卜辞,其中有一段卦象云:在冰雪山峰上,野牦牛站立着,永远是雪山之王。卜辞为:此卦为福泽少女之卦。若卜家室和寿考,尊崇此神和母系神灵,将受到保佑;若有可供养者,当供养;遇见佳人,可成婚,当益子嗣[②]。

(12) 藏族史诗《格萨尔王全传》中,关于牦牛的描写更是比比皆是。在此我们略举一端:"嘉洛敦马坚赞梦见一位穿白衣、缠着绸子头巾,自称为觉庆东绕的修士,手里捧着如意金盆,骑着一头名叫雪山狮子的神牛。"[③]

**作为鬼怪恶魔的牛(二元对立思维中否定因素)**

(1) 藏王达玛即位后灭佛,佛教徒说他是牛魔王下界,所以在他的名字前加了一个牛字,以为谥号,故史称朗达玛(Glangda-ma)。

(2) 藏文"年"(gnyan)字,一般用于表现凶狠、残暴等贬义,如"年者"、"年病"、"年地"等都是指残暴之人,瘟疫和凶险之地。而"年神",同样也是指于人有危害的神。据《敦煌本吐蕃历史文书》记载,雅拉香波山便是一尊年神[④]。十二丹玛是西藏最著名的十二位土著女神,且都是年神。其中之一叫多杰也真玛(rbo-rje-gyn-sgron-ma)曾变化为一头巨大的白色牦牛,口鼻吞吐风雪,向莲花生施以傲慢,结果让莲花生用金刚杵钓住嘴,最终收为佛教护法神[⑤]。冈底斯山神也曾有过同样的经历。

(3) 敦煌古藏文写卷记载一则神话云:三匹马在外碰到了野牦牛,马敌不过野牦牛,马大哥被牦牛用角挑死。马弟弟后来找野马帮忙,但野马不肯,马弟弟只好找人帮忙,并答应永远供人骑乘,最后人用弓箭射死了牛,替马报了仇[⑥]。

(4)《大臣遗教》载,聂墀赞普对于当时的六个问题忧虑不已:偷盗、怒气、敌人、牦牛、毒和诅咒[⑦]。

(5)"……一头四岁的黄牛冲进了大海。这头黄牛东碰西闯,所到之处立即疫病流行,没有谁能治得了……这正是莲花生大师为了得到龙女,所以把疫病毒菌塞进了黄牛的角里,又对黄牛施以咒语,才使得整个龙界陷入混乱。"[⑧]

(6)"将近万头的一群野牛挡住了岭军(格萨尔的军队——引注)的去路,一头青色雄野牛在牛群中央,头像小山一样大,前额有团白毛,像阴山上结的冰块一样闪闪发光;右角上的珊瑚鼓槌正敲打着左角上的金鼓,鼓声像苍龙在咆哮一般。其余的野牛团团围绕着它,吼叫喧闹,岭军止步不能前。"[⑨]

从上面的材料中我们可以发现,一般说来,牦牛(尤其是白色的)象征着"好"的神灵;野牛(大抵是黑色的)象征着"坏"的鬼怪和恶魔。在早期喇嘛教仪轨书中所记载的关于不

---

① Stein, F. W. Tibetan Civilization. California, 1973. P. 244.
② Thomas, F. W. Ancient Folk-Literature from North-Eastern Tibet. Berlin, 1977. P. 89.
③ 降边嘉措:《格萨尔王全传》(上),宝文堂书店,1987 年,32 页。
④ 转引自丹珠昂奔:《雪山草原的神灵家族——藏族神灵论》,《藏学研究》,1987 年,75 页。
⑤ 同注④,77 页。
⑥ 同注②,39 页、195 页。
⑦ 转引自王建西:《吐蕃赞普族属考》,《西藏大学学报》创刊号,1986 年。
⑧ 丹珠昂奔:《雪山草原的神灵家族——藏族神灵论》,《藏学研究》,33 页,1987 年。
⑨ 同注③,44~46 页。

停地处于斗争状态的天神和恶魔便是分别以黑白两种不同颜色的牦牛或鹰的形象而出现[①]。果洛地区年保叶什寨山神的传说中讲到,山神的化身是白牦牛,恶魔的化身是黑牦牛[②]。《格萨尔王全传》说格萨尔的灵魂寄寓在一条白牦牛身上,而恶魔切马拉的命根子则寄寓在一条黑牦牛身上[③]。事实上在藏族古人传说中,最原始的土著神都与牛有关。白牦牛一般代表着山神或大地之神。牦牛为驯养之动物,因此牦牛所代表的山神或大地之神实际是一种与文明社会息息相关之物;而野牛作为对立物代表着与文明相对立的自然界。黑白牦牛在这里隐喻自然与文明、原始与进化。从材料9中可以看出,牦牛是神话创世纪中的主要角色。这里的世纪应该是指那种更多与文明相关的东西,即文明与秩序。这在材料2、5、6中,表现得更为明确。牦牛从天上降到人间(指文明社会,苯教中的创世纪与宇宙本体论无关),给人类带来了耕作、冶炼和宗教。不惟如此,材料11告诉我们牛(这里虽然说的是野牛,但作为观念上的牛,种类上的区分已经没什么意义了)还可以宜人家室,牛与文明社会的联系更为密切和具体。作为观念上对立的牛,材料15则告诉我们野牛是作为野性世界的代表从而与文明世界相对立。材料14所反映的是佛教与苯教之间的斗争,是一个进化与原始之间斗争的隐喻。佛教进入藏区后,显然以一种更加文明者的身份而出现,从而去改造和替代原来的苯教。这样一来,价值观念上的"好"、"坏"对立不再是白黑牦牛了,而是佛教(莲花生)和苯教(包括白黑牦牛)了。因此,在材料14中才会出现莲花生收服和战胜传播瘟疫的作为"年神"和山神的白牦牛。事实上,整个卷帙浩繁的格萨尔传说,都典型地通过佛教与苯教、文明与自然以及好与坏之间的斗争而反映出西藏人这种二元对立的思维模式。牦牛作为苯教神祇臣服于莲花生后,成为佛教的护法神,其中最重要的形象便是藏密中的大威德布畏金刚(Vjigs byed rdorjc),造型为9头,正面为牛头,34臂,16足,怀拥一女性,身着蓝色,足下踩一鹿或牛。密宗教法说他是大自在天之子,经常犯恶,故观音菩萨化为一女性去感化他;同时他又有护法之善,善恶共集于一身[④]。由原来对立思维的两极分别由不同形象来表现到后来由一个形象来兼替,可以看到佛教对早期藏族思维形式的影响,以及佛教兼并和融合苯教的过程和痕迹。

无论是作为神灵的牛,抑或作为恶魔的牛,这都是观念化了的牛,即牛不再是实际生活中普通的牛,而是被神化了的,特别是被人格神化了的牛。或换句话说,是二元对立思维中肯定与否定因素的形象象征。既然是神,无论其好坏,都必须供奉和祭献。吐蕃的神灵鬼怪大抵有嫉妒和怨恨的本性,这只能通过被膜拜和祭祀的仪轨加以缓解,或用法术的力量加以规顺和控制[⑤]。

在宗教中,用牛的宗教仪轨也是多种多样的。在日常的宗教仪式中固然要用牛,如丧葬招魂仪式、治病仪式、占卜等[⑥],但由于牛较之其他动物更为神圣,故一般多用于诸如狩猎、祭山、祭典吐蕃赞普、会盟等重大的宗教仪式。唐朝与吐蕃的两次会盟,都用大量的牛来进行歃血仪式。松赞干布手下一位大臣"曝日"之后,松赞干布在其墓前举行仪式,祭祀

---

① Stein, R. A. Tibetan Civilization. California, 1973. P. 209.

② 丹珠昂奔:《雪山草原的神灵家族——藏族神灵论》,《藏学研究》,1987年,78页。

③ 降边嘉措:《格萨尔王全传》(中),宝文堂书店,1987年,124页。

④ 汤惠生:《密宗"欢喜佛"考》,《宗教学研究》1990年第1、2期。

⑤ Ekvall, R. B. Religious Observances in Tibet: Patterns and Function. Chicago, 1964. p. 38.

⑥ 同注①, pp. 238-239.

一百头牛[①]。现在西藏的某些地区，仍然保存了对山神的血祭仪式。他们每年举行的山神供养仪式时，都要杀一些牛羊向山神献祭，而且每年都要放生上百头的牦牛给山神作为供献[②]。不过用于仪轨的牛和作为崇拜对象的牛，二者同为牛，但二者之间却有着天壤之别：被崇拜的牛不再是普通的牲畜，而是被神化了的、高于人的神牛，是西藏人精神领域的主要角色；而用于仪轨的牛则是作为普通牲畜而用于人们去沟通神灵，正如在物质生活中扮演主要角色的其他牛一样。

根据现代藏族民族学的材料来看，青海动物岩画中的牛应该兼有上述的两种性质。在现代藏族地区，几乎每一个村落都有许多刻凿着六字真言或佛教经文的石堆，谓之嘛呢堆。这些石堆是由每一次仪轨所需而雕镌的嘛呢石积累而成。作为每一次使用的嘛呢石具有仪轨的功能；作为堆放的嘛呢石，则具有崇拜物被人崇拜的性质。

牛作为被崇拜对象，我们已经谈得很多，即便是在岩画中，情况也是大同小异，这里便不再赘言。需要稍加说明的是：从上面罗列的材料中可以看出牛是作为“山神”和“大地之神”被加以崇拜。这两种形式的出现可能与藏区兼有游牧和农业两种经济形态有关。作为“山神”，牦牛可能作为游牧和狩猎的隐喻[③]，故“山神”式的崇拜形式应该流行于吐蕃草原；作为“大地之神”，牦牛则为农耕文明的隐喻，这种形式可能流行于吐蕃农业区。

作为一种基本的思维方式，二元对立原则也体现在牛的仪轨形式上。一种是通过供奉和献祭的形式去沟通神灵；一种是在萨满的巫术仪式中赋予牛（也包括其他动物）一种超自然的能力，去控制或强迫神灵。这种宽严相济的形式可以包括吐蕃宗教中的一切有关牛的形式。尽管形式不同，但目的则是一致的，即都是为了让神灵禳解灾祸，福佑生灵。

我们在前面已经谈到，青海动物岩画中动物群体形象并非由一人一次完成的，而是多次由多人完成的。特别是在卢山岩画中，许多第一期的形象均被再次加工过，这就是说，刻凿岩画的地点是如此的重要，以致岩画刻凿者在这块地方再找不到理想的岩画时，宁愿再把原来的形象打制一遍（参见图 60），也不使用其他地点。既然长时期在同一地点重复进行同一活动，这无疑是一种仪式行为。

有关吐蕃早期举行仪式时刑牲血祭的记载很多。青海境内出土的考古材料亦证明了这一点：青海卡约文化墓葬中往往殉以大量的牛蹄和牛头[④]。青海都兰热水发现的吐蕃大墓前方有许多祭祀坑，其中有大量的牛殉。但是后来由于佛教的反对，到了赤松德赞时期，这种杀牲的血祭形式被明文禁止。随着佛教的广为传播，尽管某些地区仍然保存着这一形式，但基本上逐渐被弃之不用了。后来用纸糊的或用酥油糌粑塑制的牛羊在仪式中代替了用活牛羊进行血祭的形式。血祭的形式被佛教视为“苯波罪习”：

“狐狸皮帽头上戴，
半截皮鼓手中拿；
一套棉衣身上穿，
肮脏饭食让谁尝；

① Bacot, J. Introductional' histoire du Tibet. Paris, 1962. p. 11.
② 格勒：《论藏族苯教的神》，《藏族学术讨论会论文集》，西藏人民出版社，1984 年，360 页。
③ 杜齐：《西藏的苯教》，《国外藏学研究译文集》(3)，西藏人民出版社，1986 年，125 页。
④ 高东陆：《青海湟源县大华中庄卡约文化墓地发掘简报》，《考古与文物》1985 年第 5 期。

苯波罪习涤除尽，
除邪送祟命不丧；
木制鹿头双角插，
纸糊牦牛面捏羊。”[①]

我们姑不论用象征物替代血祭宗教和经济等方面的意义，就人类认识论的角度来看，这无疑是个进步，因为这反映出人们使用符号系统去认识和思考世界了。特别是在仪式中有意识地使用符号或象征物去替代原来的真实物品，这只有在文明宗教中才存在。从认识论的角度来看，符号的世界就是真实的世界，卡西尔说：

“创造各种各样的可感觉到的符号体系确实是心灵的纯粹活动。对此的另一证明是，从一开始所有这些符号就宣称有客观的价值。它们超出了个体意识的单纯现象，宣称要与普遍有效的东西相提并论……这些文化形式不仅把它们的符号看作是客观有效的东西，而且一般地还看作是客观和实在的真正精髓。”[②]

的确，从现在认识论的角度来看，象征物就是被象征物，符号就是真实；然而从本体论的角度来看，象征物与被象征物仍为二者，符号并不是真实。符号是“生成”，而真实则是“存在”。这也正是与岩画中的牛的区别之处。从宗教角度来看，岩画中的牛与用纸或糌粑制成的牛有着仪轨上同样的功能和意义；从认识论角度来看，岩画中作为符号的牛就是真实中的牛；从本体论的角度来看，情况亦然，符号就是真实，岩画中的牛也就是真实中的牛。符号和真实均为“存在”。这不仅是与用替代物去象征真实的思维区别之所在，同时也是原始思维和文明思维的分野之一。青海动物岩画中的牛，只有无论从哪个角度来看都被视为与真实中的牛毫无二致时，才能产生仪轨的功能和意义。否则，而在以具体真实物来表达抽象概念的原始思维和仪轨中[③] 便失去了所有的意义，甚或可能被认为是对神灵的欺骗和亵渎。

## 三　人骑马

人骑马作为青海动物岩画的主要形式之一，在青海的几个主要岩画点都有大量出现。这种形象或与动物一起出现，或单独出现。与动物群一起出现，很容易被理解为与游牧有关的场景表现。然而当我们注意到这些形象更多以单独形式出现时，我们便不得不考虑它的宗教意味了。事实上这种人骑马的形象乃是苯教中“年神”、“赞神”、“山神”和其他保护神的基本形象。下面我们就从有关文献中看看这几种神祇与人骑马形象的关系。

**1. 年神(gnyan)：**

(1)“藏族人民印象中，年神比任何一种神更容易触怒。凡经过高山雪岭、悬崖绝壁、原始森林之类的地方，都必须处处小心，最好不要高声喧哗，大吵大闹。否则如果触怒了

---

① 洛珠嘉措、俄东瓦拉：《莲花生大师本生传》，青海人民出版社，1990年，611页。

② Cassirer. E. The Philosophy of Symbolic Form, Vol. I. Yale College Press, 1988. p. 222.

③ 列维-斯特劳斯：《野性的思维》，第1章，商务印书馆，1988年。

年神，立刻就会召来灾祸。因此，年神被人们称为最为灵验的神。同时，年神经常以骑马的猎人形象巡游在高山峡谷之中，人很容易面对面地碰到它们。”①

(2) “藏族形容这些年神一般都是骑着马，牵着狗，还穿着战斗用的盔甲，拿着刀、矛等。”②

(3) “有些苯教寺院中供奉着年神的画像，一个介胄骑马者。”③

**2．赞神((btasn)：**

(1) “赞神是西藏最重要的魔神，通常把赞神描绘成穿盔甲的红身骑士。一般说来，赞神右手挥舞缚有红旗的红着色长矛，左手挥舞着有赞神标志的红色绳套。由赞神施出的疾病，最典型的是腹绞痛，叫赞病。”④

(2) 甘孜藏区的喇嘛教寺院大都供奉着赞神，名叫“阿柯扎拉”。喇嘛说这是被莲花生收服的赞神。其形象为头戴盘帽，身穿俗装，骑匹高头大马，右手执刀，左手用细花绳牵一具裸体死尸⑤。

(3) 甘孜地区有一种赞神，叫“东方敌神”。其形象从头到脚为黑色，坐骑也是黑马。但此神只有这个地区的霍尔家族和苯教才供养，而喇嘛教寺院都不供奉，甚至称它为害人精，因为据说此赞神是霍尔人变成的⑥。

(4) “骑着马的赞神都有野狗相伴身边，头顶上有乌鸦盘旋，环绕他们的还有成千上万的赞魔。”⑦

(5) 陪伴大岩赞神阿西的是红赞神麦杰巴娃。他手持长矛，坐骑是一匹供赞神骑乘的红马⑧。

(6) 野赞神托拉麦巴是一位缠有红头巾骑着马的红神⑨。

(7) 盖部拉赞神持钩，骑蓝色马⑩。

(8) 查那赞神骑一匹配有犀牛皮制成的鞍鞯的红马⑪。

(9) 姜杰赞布赞神“一身血红色，穿铠甲，戴金盔，右手挥舞闪光星刺，左手持赞神用的绳套和长矛，骑一匹白蹄红马”⑫。

(10) 代松杰哇托嘎赞神“是一位挥舞长矛和绳套，骑一匹狂跳的马的红色神”⑬。

---

① 格勒：《论藏族苯教的神》，《藏族学术讨论会论文集》，西藏人民出版社，1984年，358页。
② 同注①。
③ 同注①，335页。
④ 内贝斯基：《载乌玛保及其他“赞”系神魔》，《国外藏学研究译文集》(4)，西藏人民出版社，1988年。
⑤ 同注①，366页。
⑥ 同注③。
⑦ 同注④，271页。
⑧ 同注③。
⑨ 同注③。
⑩ 同注③。
⑪ 同注③
⑫ 同注③。
⑬ 同注③。

### 3. 山神和地方保护神

(1) 青海久治县境内的年保叶什寨山神，据当地牧民传云“山神时而骑马，时而以白牦牛的形象出现[①]。”

(2) 南方山神库拉卡日是一位身着一袭白衣的男人，座骑是一匹能飞翔的、眼如玛瑙的白马[②]。

(3) 念青唐古拉山神常常化身为穿白衣、头戴白巾的白人，右手持鞭，左手持一短剑，座骑是一匹白马[③]。

(4) 苏普阿巴(念青唐古拉山神的另一身相)在佛教肖像画本上被描绘成为一身白衣的漂亮男人，头戴海螺帽，右手拿藤杖，左手挥舞着缠有丝旗的短剑，骑一匹知道如何飞翔的白马[④]。

(5) 对阿尼玛卿山神的颂辞中载云：“你，伟大的神……骑的是一匹如同白云般疾驰的魔马……”[⑤]。

(6) 阿尼玛卿山神的九个儿子皆身穿盔甲，骑着高头大马，挥舞兵器[⑥]。

(7) 苯教徒把阿尼玛卿山神当作自己的神灵，称为玛念伯姆热，认为他是苯教的保护神，是雍仲(即卍符号——引注)苯教教义的维护神，并把它描绘成挥舞长矛，骑一头绿松石鬃毛的狮子或马的白衣人[⑦]。

(8) 安多地区山神拉钦年吉贡翁骑着一匹有绿松石鬃毛的神马，其伴神亦骑一匹白马[⑧]。

(9) 宁玛派僧人尊奉的四大神灵属于卫藏地方保护神的范围，如王甫载拉大咒师和耶贝穷大咒师均为骑马身相[⑨]。

(10) 地方保护神拉钦嘎康骑一匹闪电般疾驰的红马，信使是猎鹰和大雕[⑩]。

这些材料已经足资我们进行分析了。我们现在来看看这些材料反映的是些什么样的宗教观念。在这些材料中，“年神”、“赞神”、“山神”和地方保护神都是以人骑马的形象出现，那么青海岩画中人骑马的形象应该属于哪个神呢？

苯教徒认为，山神就是年神。山之所以为神，乃是因为年神居住于此。年神是山神的古称[⑪]。“大年光明”神是西藏北部著名的山神，同时也被认为是早期苯教中的大年神，故名“大年”；“光明”即指“雍仲”(卍)，是苯教的重要象征，也是年神在天空的住所。据苯教经典《十万龙经》(Klu-bum)载，其祖师登巴贤若降世时，天空出现“雍仲”的光明，照亮万

---

① 格勒：《论藏族苯教的神》，《藏族学术讨论会论文集》，西藏人民出版社，1984 年，385 页。
② 内贝斯基：《载乌玛保及其他“赞”系神魔》《国外藏学研究译文集》(4)，西藏人民出版社，1988 年，171 页。
③ 同注②。
④ 同注②，175 页。
⑤ 同注②，178 页。
⑥ 同注②，179 页。
⑦ 同注②，180 页。
⑧ 同注②，183 页。
⑨ 同注②，220 页。
⑩ 同注②，221 页。
⑪ 同注①，354 页。

里天空，尔后才出现明亮的月亮和太阳。此神之所以被称为“大年光明”之神，为的就是突出它在苯教中的位置。直到目前，在康区各地的苯教徒仍然供此大年神。尤其是苯教巫师每次主持各种宗教祭祀时，必须先呼叫此大年神之名[①]。此外，从前面引录的关于牛的材料中也可以看到，雅拉香波既是山神，又是年神。

赞神事实上也是山神。上面所有这些关于赞神的资料，均引自内贝斯基书中山神和地方保护神的章节。如材料6中的“东方敌神”赞神，便是掌管某地的地方神或山神。在内氏书中，描绘山神时辄用“具赞神相”，看来赞神更多地是山神的一种身相表现。《新唐书·吐蕃传》云，吐蕃“其俗谓强，雄曰赞，丈夫曰历，故号其君长曰赞普”。吐蕃人尚勇力，故勇士方能当酋长；反之亦然，吐蕃酋长亦往往为孔武有力之人。敦煌古文献载，墀都松赞普年虽幼冲，但有刀砍野猪，以脚绊拴扣野牛，抓捏虎耳等异行。弃宗弄赞也是好勇之人，“每月各国宾客驱野马牦牛于前，弄赞驰以剑斩之，首坠于前侧，用以为观”[②]。野猪、野牛和老虎在这里显然是作为凶猛和力量的象征。赞神是年神的一种身相，而且这种身相意在表现其“忿怒”、“威慑”一面，所以早期的赞神大多都是三头六臂，形象有牛、猪、马等。莲花生在藏区降服的恶魔中，有长着猪头的金刚亥母(rdo rje phagmo)、长着马头的马头明王(rtamgrin)以及前面提到过的长着牛头的大威德怖畏金刚(Vjigs byed rdorjc)等，这些后来均成为佛教的护法神，在威恩并施的喇嘛教造像中的“忿怒相”，正是从早期吐蕃人尚能好武，崇尚“赞”的这种原始观念脱胎而来。所以，吐蕃人所崇奉的“赞神”，事实上是吐蕃人尚勇观念的表现，是山神(亦即年神)的一种“身相”。年神也具有两种对立的特性，即“威”和“恩”，赞神正是年神“施威”这一特性的形象表现；而与赞神相对立的年神形象应该是白牦牛或手中不拿东西(即矛、剑、绳套等)的人骑马，抑或是与常人同劳动、同娱乐的形象[③]。

藏族对山神(亦即年神)的祭典形式很多。在对牛的讨论中我们已经谈了很多，如放生、血祭、煨桑等，我们不拟再多说，在这里值得一提的是放“风马”(rlung-rta)仪式。所谓“风马”就是在一幅白布或一张白纸上印以马的图案张贴或悬挂在各处，作为供奉给年神的马。因为年神或山神经常游荡在高山峡谷，所以他们最喜欢马。据说风就是山神马，故有“风马”之称。在现在的苯教寺院中，赞神的形象也常常用于驱鬼仪式。

从萨满教的角度来看，藏族的“赞神”即为战神或天神，这也是萨满教二元对立思维中肯定因素的象征。关于萨满教的战神和天神，我们在第五章中再讨论。

## 四　羊

青海动物岩画中羊的种类很多，有羚羊、藏北羚羊、黄羊、北山羊、山羊、绵羊等。吐蕃作为一个以游牧部落为主的民族无论是精神生活抑或物质生活上，都与羊有着千丝万缕的联系。我们在第一章中谈到，藏人是由诸羌发展而来。之所以称之为“羌”，正是从游牧的特征对草原地区的民族加以描绘的。“羌”字在甲骨文中为“ ”，金文中为“ ”或

① 格勒：《论藏族苯教的神》，《藏族学术讨论会论文集》，西藏人民出版社，1984年，，355页。

② 王钦若等：《册府元龟》卷九九七，中华书局，1963年，18页。

③ 格勒：《论藏族苯教的神》，《藏族学术讨论会文集》，西藏人民出版社，1989年，360页。

“𢒼”。《说文解字》释其为“西戎牧羊人也，从人从羊”[①]，《常用古文字字典》更进一步解释道：“像一个头戴羊角的人”[②]。换言之，“羌”字可分解或理解成“羊人”。石泰安则进一步认为应该把“羌”（民族）、“羊”（绵羊）和“祥”（吉祥）这三个字看作是同族词[③]。当然，从这里我们只能了解到羌人与羊有着密切联系，但不知道羌人或吐蕃人是否事羊为神祇，而《新唐书·吐蕃传》则清楚地告诉我们，吐蕃“其俗重鬼右巫，事羱羝为大神”[④]。“羱羝”是一种大角野公羊。上面我们谈到藏语中“年神”谓之“gnyan”，而藏语中羊也称作“gnyan”。这暗示着在吐蕃人的观念中，羊可能是作为年神而加以崇拜的。到此为止，年神已经分别以牛、人骑马和羊等几种形式出现了。那么，羊是怎样与年神有关联的呢？这几种年神形象之间的关系又是什么呢？在解答这个问题之前，我们先从杜齐的《西藏的苯教》中引录几段关于羊的神话传说：

“苯教徒在占卜时，往往使用一种占卜绳，而占卜绳是用以前长在大头羊肩上的羊毛捻成的，人们给这种羊毛赋予一种宇宙起源的特征。人称这种大头羊为长毛神羊。它导致了生产面粉的青稞麦的生长，它能生产奶和酥油。”

“世界之初除了天，再无其他物了。从天中诞生了地，尔后是绵羊。此外除了对立着的神灵和鬼怪以及一些树木外，没有任何生灵。那么绵羊是怎样诞生的呢？它出自神灵的祝愿。当神灵看到大地上所有的财富（宝石、黄金和白银）被视为对人类无益的顽石而感到痛心。所以他根据其妻的建议前往生灵之山。他在那里紧张地考虑实现其心愿的方式。他于本身中集中了天、地间所有有营养和所有能维持生命的物质，希望能有一种生灵可以诞生并使芸芸众生能从饥渴中解脱出来。他在山上住了三天之后，绵羊便出现在他面前，它是人类食物和人们作为交换的物品。占卜中使用的羊毛出自该绵羊肩上。这块羊皮在任何地方都固定不住。它飞翔并落到一棵树上，后来又落到一种鹰——鹏的身上，接着又落在围绕着世界的七座山上，最后又落到了生灵之山落在了神羊肩上。神以此编成六条细绳，其末端叫城堡。占卜绳叫作大帐篷……被用于对过去、现在、将来、凶吉、病死和埋葬方式等进行占卜。此外还用研究和解释有关处于各种条件下的赞普、大臣和子民们的全部问题的预言。”[⑤]

杜齐接着说：

“以用羊毛制造的占卜绳作出卜卦预言的手段，意味着不仅把绵羊视为一种制造占卜所必需的用具时不可缺少的因素，而且还被视为一种最初的生灵或最初诞生的生灵之一，被认为是社会存在的基础和原则。”[⑥]

由此来看，如同牛一样，羊也是一个与宇宙起源有关的重要角色。在西藏扎西岛岩画中，发现对此神话形象地加以表现的场面，即羊与“世界山”和“世界树”在一起（参见图303）。在上面所引用的材料中，我们可以更明确地看到，这种宇宙起源论与其说是世界本

---

① 许慎：《说文解字》，中华书局，1963年，78页。

② 王延林：《常用古文字字典》，上海书画出版社，1987年。

③ 石泰安：《川甘青藏走廊古部落》，四川民族出版社，1992年，165页。

④ 欧阳修等：《新唐书·吐蕃传》，中华书局，1975年。

⑤ 杜齐：《西藏的苯教》，《国外藏学研究译文集》（4），西藏人民出版社，1988年，174页。

⑥ 同注⑤，175～716页。

体论，毋宁说是文明的起源论。由于在苯教的起源论上，牛和羊的神话隐喻是一致的，这样我们就可以理解年神既可以是牛，也可以是羊了。我们可以用这样一个图式来表示这几者之间的关系：

$$\text{年神}\left\{\begin{array}{l}\text{宇宙起源—羊}\\ \text{大地之神—赞神}\end{array}\right\}\text{牛}$$

这个图式可以顺着一个方向，即从年神到牛的方向去阅读，亦可按着循环的方向去阅读。若是采用后者，那么羊亦有大地之神或赞神的意味。石泰安认为绵羊也是一种土地神①。在藏区苯教进行祭献仪式时，有一种称为“顿杰拉桑”的木头塑板，这是作为祭献给土地神的供物。塑板的一面有牛、山羊、绵羊，而另一面则为土地神。土地神有各种形态，有羊头、鹿头、猪头、牛头、鼠头、虎头等，有的是忿怒相的赞神形象②。

我们在这里分析羊的神话隐喻时，采用了与列维-斯特劳斯在分析努儿人(Nuer)的神话时所使用的几乎是相同的分析方法③，但是这并不意味着我们对结构主义理论的倚重，而更多地是对中国传统训诂学方法论的借用。

关于用羊的宗教仪轨也有很多，如治病盟誓、祭祀祖先或山神等，但一般说来，羊则多用于殡葬仪轨，如在青海卡约墓葬中大多都殉以羊骨。在苯教教义中，羊能引导亡灵前往“福乐之国”和“死神之地”，死者在那里幸福地生活。石泰安在《敦煌吐蕃文书中有关苯教仪轨的故事》一文中为我们描述了羊是如何用于殡葬仪轨的。在殡葬仪轨中，

> “首先是一种特殊的绵羊，即用于祭祀的绵羊。伯希和敦煌藏文写本第 239 号证明绵羊用来祭祀。首先屠宰，然后切碎，以作为赎身金和烧毁的供品。绵羊被视为是通向死亡道路的圣者和导亡灵者。此外还把绵羊描绘成是用各种宝贵材料做成的。这无疑是一种赞美绵羊和把它提高到神话地位的比喻方式。”
>
> “绵羊等动物被誉为死者的朋友的亲属、亲近者和心爱的朋友。如同有关绵羊的情况一样，应当指出，之所以用这些牲畜祭祀，是因为它们产生于各种珍贵材料。我们将要看到它们的勇气或它们的道德品质是陪同死者前往冥地所必需的。”
>
> “你，绵羊，你是受宠的牲畜！苯教徒把酒置于你的心田，在耳边响起了锣声。这是为了代替无母之人的母亲，为死者纳款和赎身吧。”
>
> “死者的父亲把马匹(或死者?)委托给了举行仪轨用的绵羊。两匹马应与为它们导路的绵羊同时越过山口和涉过渡口。已死去的英雄和两匹马这三者开始是团结的，然后又在绵羊的引导下前往九层天。苯教徒们歌颂并鼓励他们：他们应维持团结并留在一起，主(死者)和仆(马匹)都应该想到这一点。”④

与其他祭祀中的羊不同，用于殡葬仪轨的羊具有一定的神性。在现代羌人中，举行殡葬仪式时杀羊以引导亡灵的风俗仍很盛行⑤。在西藏日土岩画中可以看到大规模用羊祭

---

① Stein, R. A. Tibetan Civilization. California, 1973. p. 190.

② 内贝斯基：《载乌玛保及“赞”系神魔》，《国外藏学研究译文集》(4)，西藏人民出版社，1988 年，244～245 页。

③ Lévi-Strauss. Totemism, 1963. pp. 79－81.

④ 石泰安：《敦煌吐蕃文书中有关苯教仪轨的故事》，《国外藏学研究译文集》(4)，西藏人民出版社，1988 年。

⑤ 冉光荣：《羌族史》，四川民族出版社，1985 年，337 页。



图 221 祭祀图(西藏日土任姆栋岩画,吐蕃早期)

Fig. 221 Scene of sacrificing ram, Ritu area, Tibet, 700-900 A.D.

祀龙神的场面[①]（图221）。

尽管青海岩画中出现了几种不同种类的羊，但我们应都视为一种观念上的羊，而且，其作为二元对立思维中肯定因素的象征是至为明确的，其中最为主要的文化内涵即为“吉祥”、“福祉”等。

## 五 犬

青海动物岩画中犬的形象不太多，似乎不占重要地位。即使在苯教或其他史料中，对犬的记载也不多见。《新唐书·吐蕃传》和《突厥传》中有两段记载是关于吐蕃人与犬的关系的：

吐蕃人“拜必手据地而犬号，再揖身上”，“吐蕃犬出也，唐与之婚”。

此外，《册府元龟》称吐蕃人为“犬戎”，大概也能间接反映吐蕃人与犬的关系。就这些材料来看，可能吐蕃人的某些部落是来自以狗为号的部落。本文作者曾在青海安多藏区搞发掘（青海省化隆县黄河岸边），那里的藏人普遍敬“狗头神”。每家屋里都有一个供奉“狗头神”的龛位，供以生面做成的面圈。此风在湟水流域的汉人中间也很盛行，但不见于草原藏区。挪威藏学家克瓦尔内（Per Kvaene）认为在藏文史料中关于狗的神话大抵是契丹人的，而与藏族无关[②]。

一般看来，狗被藏族人视为人类的忠实朋友或具有某种特殊能力而用于祭典仪轨，而不作为某种崇拜对象而加以崇拜。《敦煌吐蕃历史文书考释》有一段关于狗的故事：

> “止贡赞普年幼之时，为罗阿木达孜所害，其尸骸置于有盖能启的铜匣之中，抛于藏布大江之中央……后哈牙木胡西库和那囊氏赞雄甲二人将宇宙大神之神犬温苏牙扎、江之苏则马江及温古等毛上涂以毒物，越过险峻高岩，无草荒山，下往谷里相看觇之，吉，于是，将狗引至娘若香波山之侧畔，将毛上涂有毒物的神犬遣放至罗阿木达孜之近旁。达孜一见好犬，大喜，以手抚摩犬毛，连呼：‘好犬！好犬！’犬毛上之毒遂浸染达孜之手上，罗阿木达孜乃毙命，得以报仇雪恨。”[③]

犬作为人类的忠实朋友，当能替人报仇；同时作为具有某种特殊能力的动物，又能觇凶吉。

用于宗教仪轨的狗有多种多样，如殡葬。青海地区卡约墓葬中有的殉以整条狗[④]；都兰的吐蕃大墓中则有大量的狗骨；在寺洼文化安国类型中，殉狗的现象更是普遍。

在历史文献中，狗也常用于会盟仪式。但作为仪式规格，要低于牛、马等动物。如建中四年（783年），

> “汉与吐蕃会盟于清水。初，约汉以牛，蕃以马为牲，而汉使张镒耻与之盟，将杀其礼，乃谓：“汉非牛不田，蕃非马不行，今请以羊、豕、犬三物代之”。蕃允

① 汤惠生：《青藏高原岩画和苯教》，《中国藏学》1996年第2期。

② 克瓦尔内：《十四世纪西藏苯教经典中的蒙古人和契丹人》，《国外藏学研究译文集》（3），西藏人民出版社，1986年。

③ 王尧等：《敦煌吐蕃历史文书考释》，民族出版社，1992年，175页。

④ 高东陆：《青海湟源县大华中庄卡约文化墓地发掘简报》，《考古与文物》1985年第5期。

之，时塞外无豕，蕃请出羝，汉出犬、白羊，乃饮于坛北刑之，杂血二器而歃。”①

在现代羌人中，还保存着用狗来祭典山神的仪式，称之为“吊白狗”②。在苯教的某些驱鬼仪式中，常有赞神的形象，其中有一种赞神为贡保神系的六位狗头女赞神，也常用于驱鬼仪式。

作为对文化观念的形象表现，青海动物岩画中的狗恐怕更多的是出于某种祭典仪轨的需要，而不是作为崇拜对象。

## 六 车

车在青海岩画中是个有文化学意义的典型形象之一。在卢山、野牛沟两个岩画地点中都出现了车。野牛沟岩画中的车用垂直打击法制成，作者不谙透视；卢山岩画的车是用阴线勾勒制成，制作技术比之野牛沟要先进，造型亦然，其中挽车的马匹是按透视原理绘制的。这说明这两者之间的区别还是比较大的。那么，这种差别是一种时空差别呢，抑或是受不同文化因素的影响所致？

青藏高原山高水长，尤其是草原地区，实际生活中根本没有，也无法使用车。巴科说，在汉人于1951年进入西藏之前，“西藏既无齿轮，也没有车轮，甚至没有家庭器皿上的轮，因为当时还没有西藏瓷器，在那里转动着的，只有青稞磨坊的水磨、转经筒和木杯制作者们的旋制工具”③。这个结论下得太过绝对。近几年来在西藏扎囊县发现的两处制陶和制瓷作坊遗址，时代都是在明代以前。这两处作坊的器物都是轮制的④。就车而言，进入藏区的汉人车，远远不是1951年，而是早在唐代，甚至可以追溯到汉代。

唐与吐蕃大战大非川（现青海省海南州切吉乡）时，兵已进入大非川，将进乌海。其将领薛仁贵对部将待封说：“乌海险远，车行难涩……”⑤

唐朝刘元鼎在《使吐蕃经见纪略》中说，金城公主进藏时，吐蕃“度悉结罗岭（现青海日月山），凿石通车，逆金城公主道也。”

《西藏王统记》载：金城公主至绕木齐（拉萨西边）之平原，车轮陷入河洲之中，力士拉噶与鲁虽尽力挽之，亦不能出。这些都是唐朝汉人的车，但对于吐蕃的车也是有记载的，唐贞元中（约794年），唐军大破吐蕃于青海，“临阵，杀吐蕃大兵马使乞藏遮遮及酋。蕃人收尸回营，行丧礼。毕，具舆马，载而去”⑥。《汉书·赵充国传》云，汉代赵充国攻先零羌，并将其驱赶至青海湖周围，“虏马牛羊十余万头，车四千辆”。青藏高原的农业区，有可能使用车辆，其时间也较早。在青海柴达木盆地出土的属于羌人文化的诺木洪遗址中，发现两件车毂。诺木洪文化是以农业经济为主的文化，出土有大量的骨耜和石刀⑦，其时代大约为西周。不过这只是在农业区发现的车，并且这些车辆的文化属性是否为羌人的，尚待

① 王钦若等：《册府元龟》卷九八一，中华书局，1960年，11页。

② 冉光荣：《羌族史》，四川民族出版社，1985年，342页。

③ J. Bacot. Introductional' histoire du Tibet. 1962.

④ 索朗旺堆等：《扎囊县文物志》，西藏文物管理处编，1986年，13～18页。

⑤ 王钦若等：《册府元龟》卷四五六，中华书局，1960，14页。

⑥ 李昉等：《太平广记》卷四八〇，中华书局，1961年，13页。

⑦ 青海文物管理委员会：《青海都兰县诺木洪搭里塔里哈遗址调查与试掘》，《考古学报》1961年第1期。

进一步考证。

野牛沟岩画中的车与青海邻近诸省岩画中的车很相似，甚至与甲骨文和金文中的车字亦很相似：两边是轮子，中间是车厢，一般为单辕。但挽车的马则各有不同。野牛沟和阴山岩画中的马为两背相对，使人感到作者的强调之处是为了对称和工稳，带有浓郁的北方草原的斯基泰风格；青海卢山和阿尔泰岩画中的马，似已按透视学原理绘制；甘肃黑山岩画和金文中的马匹，似已省略，而仅用车轭来象征了（图 222）。

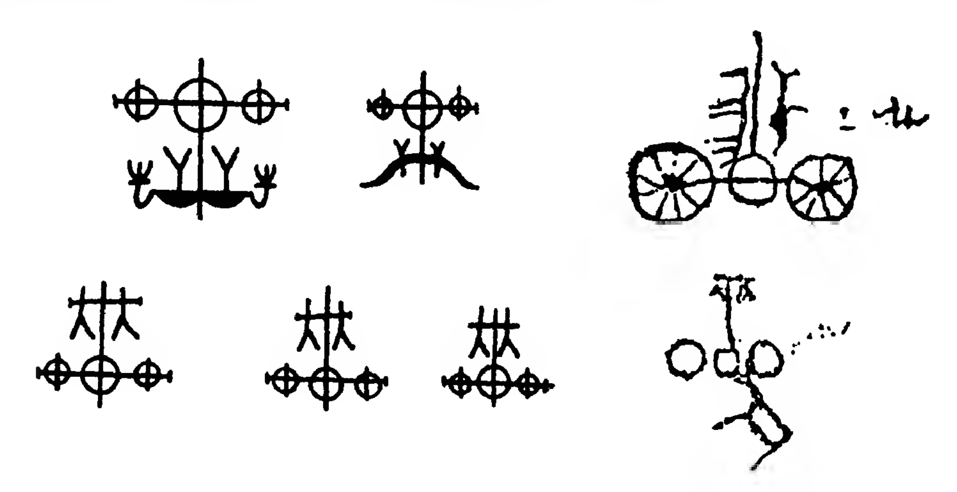


图 222　车（甘肃黑山岩画和金文，公元前 1000 年）
Fig.222　Chariot images from bronze vases and rock art of Heishan Site, Gansu Province, China, 1000 B.C.

北方草原的匈奴人是使用车较早的民族之一，在中亚草原和蒙古草原，匈奴人的车最早发现于岩画之上，其年代大致在公元前 2000～前 1000 年之间①。至秦汉时，匈奴人已有四马或八马驾辕的四轮车，还有两马驾辕的双轮轻便战车，史书上称之为“广柳车”。中国历史文献中对北方草原诸民族进行描述时，总把他们与车联系在一起。如《新唐书·高车传》云：“大月氏国人乘四轮车，或四牛、六牛、八牛挽之”，而“高车”人就是以其人善用高车而命名的；《盐铁论》卷六云“胡车相随而鸣”；扬雄《长杨赋》：“砰轒辒破穹庐”，颜师古引应劭注谓：“轒辒，匈奴车也”。北方草原地势平坦开阔，河流湖泊不多，车辆的使用在日常生活中甚至是一个很重要的部分。与北方草原地理环境相似的青海格尔木出土的车毂，亦证明车是实际日常生活中的常用物。内蒙阴山岩画中车的旁边，还刻有穹庐形的毡帐形象②，表明岩画中的车也用于生活。但青藏高原的地理环境则是不可能在实际生活中使用车辆的，而且文献记载、神话传说以及考古材料中均未发现在青藏草原地区使用车的痕迹，所以我们不得不考虑青海岩画中车的用途。

从野牛沟岩画中，我们尚无法确定车究竟是干什么用的，所幸，卢山岩画则明确告诉我们，车用于狩猎。但这更令人费解：藏区日常生活中尚不用车，怎么会在狩猎中使用车辆呢？任何到过青藏高原的人都会认识到，在青藏高原上用车狩猎是决不可能的事。所

① Littauer, M. A. Rock Carvings of Chariots in Transcaucasia of Upper Palaeolithic Image: Theory Versus Contextual Analysis, Rock Art Research, 1989; No. 1.

② 盖山林：《阴山岩画》，文物出版社，1987 年，282 页。

以我们必须深究狩猎中车的用途。

在商代出土的甲骨卜辞中，其中有许多内容是有关田猎的。商代田猎活动规模之大，记载之多，以至某些学者认为殷商的田猎活动不仅仅是为了猎取野兽，而是为了其他目的，诸如军事演习等[①]。我们且不论这种田猎的目的何在，从大量的田猎卜辞中来看，肯定是带有某种仪式性质的活动：

"王其田，无灾。"

"王其田，往来无灾。"

"王其省田，不雨？暮往，夕入，(不)遘雨？"

"王其省盂田，暮往，晦入，雨？夕入其雨。"

(均转引自孟世凯文)

我们知道，商代甲骨卜辞中所涉及的事情，都是商人认为十分重要的，如征战、畲田、祭祀、食货、年成、王事等。所以田猎作为其中一项而频频见诸卜辞，田猎的意义显然不仅仅限于获取猎物而已。有人把上面卜辞中的"田"字，解释为"畲田"的田。作为王，当然不会亲自种田，所谓的"王其田"，是指一种"畲田"仪式，而以后历代帝王亦因袭了这个传统。如果把上面的"田"字释为狩猎，那么这种狩猎恐亦为一种仪式。王观看狩猎也不是为了娱乐，否则没有必要冒雨去观看，也没有必要载于卜辞。田猎前需占卜，这本身说明田猎活动是具有一定仪式形式的活动，而且是商王必须参加的一种活动。

众所周知，在狩猎活动中使用车辆，远不如骑马方便。然而在甲骨卜辞的记载中，田猎时似乎都有车出现。《殷墟书契菁华》中记载，商王武丁于甲午日田猎时追逐兕，小臣叶所驾的王车撞在石头上，随王逐兕的子央也被撞倒在地上[②]。所有卜辞中所涉及的事情，都不会仅仅是描述性的文字，所以这里所记载的翻车事件肯定被认为是很重要的。只有在狩猎活动中车具有重大象征意义，车的情况才会被如此郑重地记录下来。惟其如此，也才会出现某些以车的状况来表示抽象意义的文字。如甲骨文中的"  "，这是一辆断了辕的车，意为"有尤"；"  "，车厢在下面，是一辆翻了的车，学者们隶定为"覆"字[③]。

甲骨文中有"  "字，金文为"  "，即一车一犬，学者们隶定为"獸"，意为狩猎。用车的形象来表示狩猎，可见车在狩猎活动中所具有的象征意义，而且这种象征意义只能是仪轨形式上的。事实上，殷代的许多仪式中，车都是不可缺少的因素。例如"祈"字，表示"希望"这一抽象概念。甲骨文写作"  "，其中"  "，表示抛石器或弹弓一类狩猎用具；"  "表示旗帜，也代表车，因为古代旗帜往往缚在车上。在《殷墟粹编》和金文中祈字写作"  "，"  "或"  "。"  "为旗帜，"  "为在车上挥舞抛石器，此二部首为意符；"  "表示声符，从斤声。古人用一个在缚有旗帜的车上挥舞抛石器的形象来表示"希望"这一抽象概念，这对我们讨论青海岩画中的车猎图形，无疑是富有启发意义的。现在我们再来看看青海岩画中的车猎图。

卢山岩画中的车猎图明确告诉我们，当时人们在狩猎中用车。在实际生活中都不用车的民族，却用车狩猎，这无疑与殷代的情况一样，车只是在田猎活动(更可能只田猎仪

① 孟世凯：《殷商时代田猎活动的性质与作用》，《历史研究》1990年第4期。

② 转引自同注①。

③ 康殷：《古文字学新论》，荣宝斋，1983年，398页。

式)中起号令、指挥等作用或只具有一定的象征意义。在上面的图形中,我们一定注意到了青海岩画车的制作的两个特点:一种是制作精细,甚至连射向牛的箭的飞行轨迹都刻画出来了;另一种是未完成的车。第一种车猎图不会只是作者对于狩猎场景的细致刻画。法国洞穴岩画中有身上中了许多箭的牛(参见图317),研究者认为这反映了原始人想得到牛和狩猎中获得成功的心理。卢山的车猎图岩画也是对出于这种心理而举行的仪式的反映,其中箭道把牛和人联系在一起,作者所要强调的是车上的人射中了牛。在青海非车辆狩猎岩画中,看不到对箭道的刻画,而只有车猎图有,这不应该是个偶然,因为场景的表现,不需要刻画箭道;而只有仪式行为,才需要对某些重要细节加以强调。所以在这幅作品中,作者要强调加以表现的,乃是箭的飞行轨道,是想表现仪式活动的成功,这涉及到原始人的二元对立思维与观念,我们在本章的第十一节中会专门讨论这个问题。

这个岩画场面很容易让我们想起古巴比伦和古埃及的"英雄与野兽"的浮雕艺术,即一位手执弓箭的射手站在车上,用弓箭射杀车后的群狮(图223),或直接与狮子搏斗(图224),这被认为是一种类似普罗米修斯与火一样的"英雄主题"。而事实上,这是一种田猎仪式,或狩猎巫术,目的在于在真正的狩猎活动中,获取更多和更大的猎物。关于这种狩

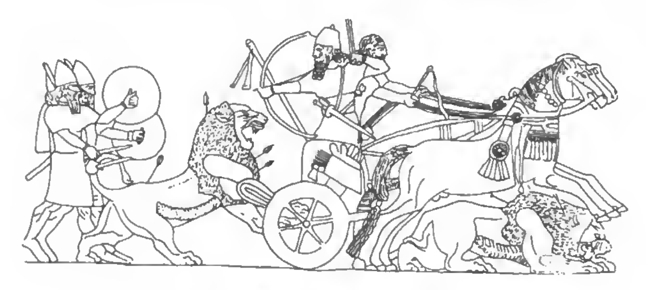


图223 猎狮图(美索不达米亚文化阿逊纳斯培尔王宫浮雕,公元前2500年)
Fig.223 Relief from palace of Ashurnasirpal, Nimrud, Iraq, 2500 B.C.



图224 英雄与野兽(大流士塔克拉王宫浮雕,公元前5世纪)
Fig.224 Relief from Tachara palace of Darius at Persepolis, 500 B.C.

猎巫术画面的文字注解,我们同样可以在《诗经》中找到:

彼茁者葭,
壹发五豝。
于嗟乎驺虞!

彼茁者蓬,
壹发五豵。
于嗟乎驺虞![①]

"葭"、"蓬"为水草,"豝"和"豵"指不同岁数的野猪,"驺虞"为周代掌管田猎的官员。用坚实的水昌茎做的箭射猎野猪,可以一发五中,了不起的驺虞!职司田猎的官员一发五中,这已不再是一种对狩猎场景的客观描述,更多表达的是一种愿望和希冀,其巫术仪式意味已明确无误。卢山岩画中的车猎场景亦然,完全是狩猎巫术的仪式行为。《诗经》中

① 《诗经·召南·驺虞》。

有许多“客观”描述狩猎过程和场景的诗，不过从诗句中过多的溢美之词来看，这些诗歌更像是狩猎仪式中巫师的祝词，《诗经·小雅·攻车》云：“……田车既好，四牡孔阜。东有甫草，驾言行狩。之子于田，选徒嚣嚣。建旐设旄，薄狩于敖。驾彼四牡，四牡奕奕。赤芾金舄，会同有绎。决拾既佽，弓矢既调，射夫既同，助我举柴。四黄既驾，两骖不猗。不失其驰，舍矢如破……”。《诗经·小雅·吉日》中的诗句与卢山岩画中的车猎图更相契合：“……田车既好，四牡孔阜。升彼大阜，从其群丑……既张我弓，既挟我矢。发彼小豝，殪此大兕。以御宾客，且以酌醴！”

第二种车是未完成的车。在野牛沟和卢山岩画中，车大多以未完成的形式而出现，这大概是岩画制作者有意不去完成的。假若我们把两地岩画中的车理解为对场景的刻画，那么我们便无法解释这种有意不去完成的现象。既然在狩猎仪式中起象征作用，那么在作画时很可能“点到为止”即可，而用不着全部完成，因为在仪轨中，车只是个概念，而不是具体的实用物。

通过上面的分析来看，车的文化属性肯定不是羌或吐蕃人，而是一种外来文化因素。

## 七 鹿

在青海岩画中，鹿也是一个引人注目的形象。在卢山岩画中，鹿的形象数量很多，而且无论造型或刻制技术都非常精致。如同牦牛一样，在西藏的早期宗教中，鹿占有很重要的位置。鹿是许多苯教土著神的坐骑。如十二丹玛女神(bstan-ma-bcu-qnyis)的许多神祇以及苯教中的赞神(bstan)都是多以鹿为坐骑。这些神祇之所以以鹿为坐骑，是因为鹿可以带着他们升向天空。苯教巫师做法事时，往往骑在一头以粘土塑成的鹿或一面称之为“rηa”的鼓上，他们以这种方式升入空中以便与神沟通。在西藏东部八宿县的岩画中，就有一幅巫师骑鹿的画面(图 225)，生动地再现了这一宗教信念。巫师的鼓之所以被作为

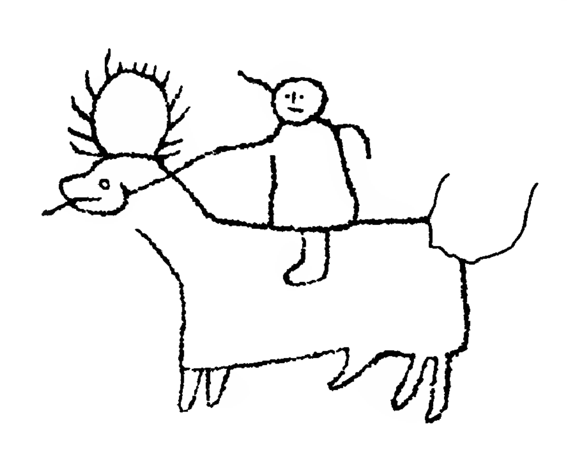


图 225　巫师骑鹿图(西藏八宿岩画，吐蕃时期)

Fig.225　Shaman on buck back at Basu, Tibet, 700-800 A.D.



图 226　鹿石上的斯基泰鹿(俄罗斯伏尔加河流域，青铜时代)

Fig.226　Deer in Scythian style from Ivolga River, Russia, Bronze age

骑乘是因为这种鼓上往往覆以鹿皮,有些鼓甚至做成鹿或马的形象,某些蒙古部落的巫师将这种鼓称为“黑色的雄鹿”①。

认为鹿是通神的工具并不仅仅是藏族苯教的文化观念。事实上从旧石器时代晚期开始,鹿便作为萨满教通神的一种工具而普遍见于从西班牙到鄂尔多斯的欧亚大陆,尤其是在欧亚草原地区②,其中最常见的是中亚和中国北方草原地区比比皆是的鹿石。一般鹿石上方凿有一圆孔,其下镌有一只或几只鹿角呈波浪状(或称梳状)的鹿,鹿角的描绘极为夸张,而鹿的吻部则很长,呈鸟喙形(图 226)。由于这种鹿的形象多见于中亚地区,并属于斯基泰人(Scythian)活动在这一地区的时代,故又称为“斯基泰鹿”③。实际上这种风格的鹿不仅见于斯基泰文化,而应将其归属于整个北方草原艺术的范畴之中,因为它的分布范围并不限于中亚地区,在我国除了青藏高原外,新疆、内蒙、甘肃、宁夏等地也均有发现。

关于鹿石的性质,学术界有着不同的见解,诸如图腾崇拜、巫术感应的产物、部落地望的标志等。俄罗斯学者史姆金(D. B. Shimkin)认为鹿石上“飞向太阳的金色鹿”是远古时期欧亚大陆“太阳崇拜”的表现④。尽管这种解释向真实性更靠近了一步,但仍使人感到未臻完善,要准确地了解鹿的文化内涵,还必须从萨满教入手,因为鹿是萨满教中最为重要的形象之一。

就目前所掌握的材料来看,最早的萨满教于旧石器时代晚期起源于欧洲南部,并由欧洲南部传播到北欧及北极圈附近的地区,然后再向东传入欧亚大陆,最后通过白令海峡进入美洲,最远可达到澳大利亚以及南太平洋的许多岛屿⑤。欧洲南部的许多洞穴岩画,诸如西班牙的拉文特(Levant)、法国的拉斯科(Lascaux)等都有早期萨满教的岩画⑥。尤其是在法国的拉斯科岩画中,伪装成鹿的巫师形象已明确地出现在崖壁之上(参见图 304,a)。这大概是与萨满教狩猎仪式有关。鹿(事实上还包括羊、牛等有角动物)因其角而受人崇拜并被认为是“动物之王”⑦,或被认为是“猎神”。而这种猎神在美索不达米亚和印度河谷的古代文明中都是较常见的主题⑧。在欧亚大陆普遍流传的一则著名的有关世界起源的神话中,鹿被描写成“浑身发着白光,高扬着头,长长的角横在背上,半闭着眼睛飞入空中”的形象,因此,鹿又被认为是太阳神⑨。这也就是鹿在鹿石上被刻画出的样子。

萨满教的特征之一就是巫师能通过某种方法而获得某种动物的超常能力。对于萨满教巫师来说,鹿的超常能力在于它的角,而鹿角则能使鹿飞向空中。我们在鹿石上所看到的鹿,正是对其飞入天空的状态刻划:四肢倦曲,身体较小,吻部呈鸟喙形向上伸出,夸张

---

① Heissig, W. A Mongolian Source to the Lamaist Suppression in the 17th Century, Anthropos, 1953: XVIII. pp. 1-29.

② Rice, T. T. Ancient Art of Northern Asia. London, 1965. p. 26.

③ B. N. 阿巴耶夫:《奥谢梯语与民间口头文学》,转引自张志尧:《新疆阿尔泰鹿石之管窥》,《新疆师范大学学报》1988 年第 1 期。

④ Shimkin, D. B. The Ancient Art of Northern Asia. London, 1990. pp. 66-73.

⑤ Lommel, A. Prehistory and Primitive Man. London, 1966. pp. 39-45.

⑥ 同注⑤。

⑦ Shimkin, D. B. The Ancient Art of Northern Asia. London, 1990. pp. 52-69.

⑧ 同注⑦。

⑨ 同注⑦。

的鹿角犹如翅膀一样在空中翱翔。提醒我们这是一幅飞翔图的还有鹿上方的圆孔,有些鹿石上只是一个或几个线刻圆圈,这是太阳的象征,同时也应是天空的象征,而几个圆圈则象征着几重天。

在藏族苯教文献中,鹿也是一种具有飞翔能力的动物。聂赤赞普在位期间,传播十二种"因派箴言"的佛教思想,其中第十种是"获得了高飞学问的鹿"①。在供养仪式方面,"如果一个人给赞神奉献用大麦粉做的鹿,就能飞到它们那里去"②。当然,这种最早的鹿的原型在藏传佛教和被佛教化了的苯教中,已不复存在了。在很多场合,鹿的文化隐喻已完全改变了。不过通过某些古籍资料所透露的信息,我们仍可发现其原型的意义。因此,青藏高原岩画中的鹿,都可理解为萨满教巫师通天的助手。卢山岩画中嘴呈鸟喙状的鹿,则应是其原始形象和意义的表现。

## 八　兽搏图

兽搏图或兽逐图是北方草原岩画中的一个常见主题,在和里木、野牛沟、海西沟、天棚等岩画地点均有发现。所谓兽搏图或兽逐图即为两只或更多的野兽相互搏杀的图案。在岩画艺术中,兽搏图常常描绘成前面一只食草兽(羊、马、牛、鹿等),后面一只食肉兽(虎、豹、狮、鹰、怪兽等),形成一幅相互追逐和搏斗的场面,如西藏日土岩画中的兽搏图为豹逐鹿(图 227),内蒙阴山岩画中的则为虎食驼(图 228)。

兽搏图也是一个世界范围内都十分常见的艺术主题,同时也是表现萨满教二元对立思维的典型艺术形式。它最早出现在旧石器时代晚期欧洲南部的洞穴岩画中(图 229),不过以明确的兽搏形式则出现在美索不达米亚文化中③,如现存伊朗博物馆的一件公元前 3500 年左右苏美尔人的石壶,其上饰以狮搏牛的浮雕图案(图 230)。据德国学者劳美尔解释,这个主题所表现的是苏美尔人的一则古老的神话:牛是月亮的象征,也代表着黑暗;狮子是太阳的象征,代表着光明。狮搏牛意味着光明驱散黑暗④。这是一则典型来自萨满教二元对立思维的神话,肯定因素战胜否定因素。光明与黑暗仅仅是狮子与牛所象征的诸多对立的二元文化观念之一。

一般来讲,体现在兽搏图中的二元对立为被捕杀和被追逐的动物代表着坏、恶、黑暗、弱等否定因素;而后面的食肉动物则代表着好、善、光明、强等肯定因素,其文化意义即为肯定战胜否定。不过有些岩画中的兽搏图或兽逐图,其结构松散,看上去似乎是对某种客观场景的写实。事实上这种主题与真实场景无关。如青海地区历来无虎,但岩画中有虎(参见图 191、197);宁夏中卫地区历来无狮,但岩画中却有狮(图 231)。其中最能说明问题的是北方草原青铜牌饰上的怪兽搏斗形象。怪兽是现实中不存在的动物,但它是二元对立思维中创造出来的和理想化的肯定因素象征。这种牌饰以兽搏图案而著称,但这种牌饰的最初功用显然不是为了装饰,而是驱邪用的护身符(图 232)。之所以如此,正是因

① 卡尔梅:《苯教史》,《国外藏学研究译文集》(1),西藏人民出版社,1985 年。

② 同注⑤。

③ Strommenger, E. The Art of Mesopotamia. London: Thames and Hudson, 1964. p. 62.

④ Lommel, A. Prehistoric and Primitive Man. London: Thames and Hudson, 1966. pp. 11－19,



图 227　豹逐鹿图(西藏日土岩画,公元前 3 世纪)

Fig.227　Scene of Leopards chasing deer, Ritu, Tibet, 300 B.C.



图 228　虎食驼图(阴山岩画,青铜时代)

Fig.228　Scene of tigers attacking camels form Yinshan Inner Mongolia, Bronze age

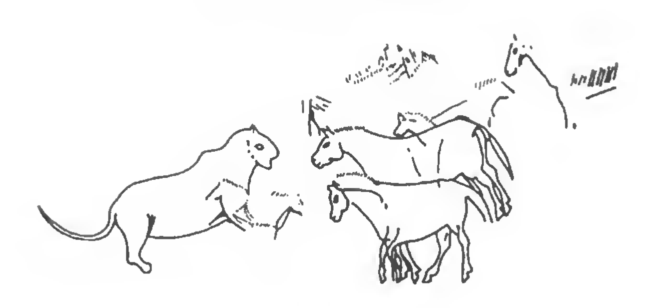


图 229　豹搏马图(法国哥摩洞穴岩画,旧石器时代晚期)

Fig.229　Scene of leopard attacking horses from Font de Gaume, France, Upper Paeleolithic



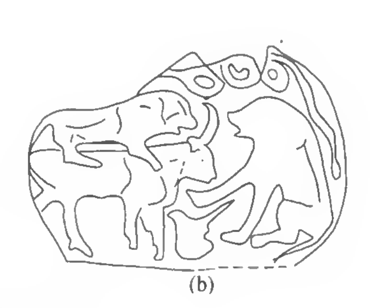


图 230　狮搏牛图(美索不达米亚文化)

(a)乌鲁克,苏美尔早期;(b)台玻·嘎乌拉,尼尼微时期

Fig.230　Scene of lions attacking bulls from Mesopotamia

(a)Uruk, early Sumerian Period; (b)Tepe Gawra, Ninevite Period

为这个主题意味着肯定因素战胜否定因素,具有辟邪和护佑之功能。

在我国,这种反映二元对立的艺术形象最早可以追溯到新石器时代。在河南发现的仰韶文化陶器上的鸟(或鹳)啄鱼图(图 233、图 234),便是最著名的一例。鸟飞在天上,象征阳物;鱼游于水中(地下),象征阴物。《淮南子·天文训》云:“毛羽类,飞行之类也,故属阳;介鳞类,蛰伏之类也,故属阴”。鸟啄鱼即为阳胜阴。鸟象征天、天神、太阳,这恐怕在



图 231　狮搏羊图(宁夏中卫岩画,青铜时代)

Fig.231　Scene of a lion attacking goats, Zhongwei site, Ningxia Autonomous Region, Bronze age

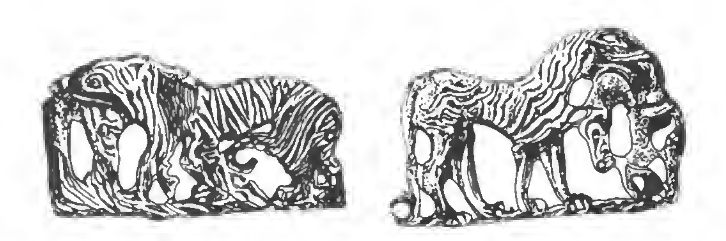


图 232　虎食羊图(鄂尔多斯青铜牌饰,秦汉时代)

Fig.232　Bronze plaques designed with tigers attacking goats, Inner Mongolia, last cents. B.C.

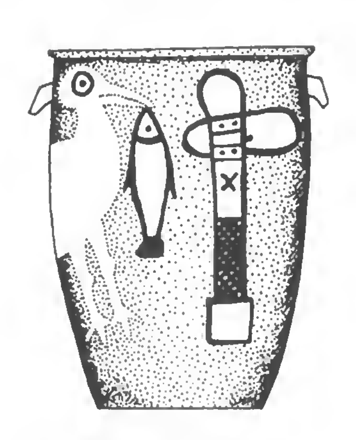


图 233　鸟啄鱼图(河南阎村仰韶文化彩陶缸,公元前 5000 年)

Fig.233　Vase designed with scene of a crane pecking a fish, Yangshao Culture, from Henan Province, 5000 B.C.

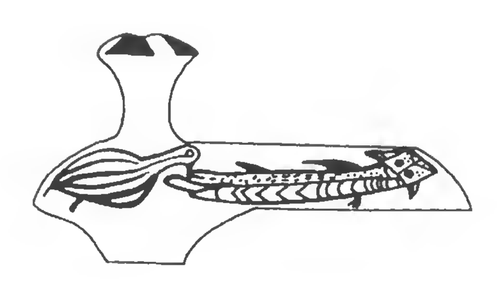


图 234　鸟啄鱼图(陕西仰韶文化史家类型蒜头壶,公元前 5000 年)

Fig.234　Vase designed with scene of a crane pecking a fish, Yangshao Culture, from Shanxi Province 5000 B.C.

世界各地都是如此;与之相反,鱼象征地、恶魔和黑暗。与此相应的欧洲和其他地方的二元对立是鹰与蛇之间的对立。这从古埃及便已开始(图 235)。太阳神“Ra”常常以鹰的形式出现,与以蛇的形式出现的恶魔阿波菲斯每时每刻都在战斗着。阿波菲斯一直觊觎着太阳神的权威:



图 235　鹰搏蛇金牌饰(埃及图坦阿蒙法老金字塔,公元前 1352 年)

Fig.235　Gold plaque designed with eagle and serpent, from the tomb of King Tutankhamen, Egypt, 1352 B.C.

“他居住在黑暗的阴间,是光明的敌人,黑暗的象征。阿波菲斯被变成‘太蠕虫’,他在冥间漆黑寂静地狱中的死人城里居住着。每天夜里,阿波菲斯隐藏在幽幽的冥间,等待着‘Ra’神的太阳船的到来,企图害死太阳神‘Ra’。阿波菲斯从冥府升起来,想毁掉太阳船,吞吃太阳神,以便统治世界,让黑暗全部吞没光明世界。”①

在美洲神话中,同样鹰扮演着“光明”,而蛇则为“黑暗”的象征:

“鹰,明亮的天空,把夜蛇吞噬。意识的火光战胜了无意识之水……夜间出现的鹰小而无羽,呆在地球的中央,当篝火在树丛中点燃,便战胜那些熟睡的老家伙……然后他长出羽毛,径直飞向天空。他高翔并停留在那里……环视四周,一片光明,美丽的黄色是他的喙,他的眼睛闪耀着光辉。他在那里停留,欢快地望着他的世界。”②

这种鹰蛇二元之间的对立同样也是青藏高原从古至今的艺术主题。早在公元前 1000 年以前羌人的卡约文化中便出土有镌以鹰啄蛇图案的骨管(图 236);现在亦然,藏传佛教艺术中,鹰吃蛇的图案仍是一个非常引人注目的主题(图 237)。

此外,二元对立思维还通过表现狩猎、角斗、战争等场面的艺术形式来加以表现。卢山岩画中的车猎图便是这种思维形式的典型艺术表现形式。前面我们已经谈到,青藏高原上历来无车,更不可能在实际狩猎中使用车,所以车猎在这里只是成功与失败、猎获与空手而还,文化(人)与自然(兽)等二元对立思维的形象表现。卢山岩画中的角斗场面也是二元对立思维的典型艺术表现形式(参见图 26)。弗雷泽在《金枝》中谈到,宗教仪式中的角斗是夏季和春季节日中不可分割的一部分,它象征着冬天与夏天、光明与黑暗、善良与邪恶之间的斗争。

“如在瑞典的城镇里,每逢五朔节总有两队骑马的年青人互相对峙,好像要拼个你死我活。两队中,一队由穿皮衣的冬天代表者领导,他扔下雪球和冰块,

① 李永东编著:《埃及神话故事》,宗教文化出版社,1998 年,88 页。

② 埃利希·诺伊曼著,李以洪译:《大母神——原型分析》,东方出版社,1998 年,207 页。

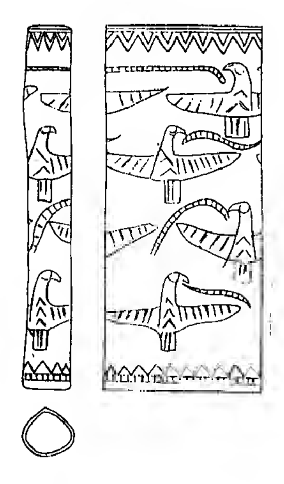


图 236　鹰吃蛇图(青海卡约文化骨管,公元前 1000 年)

Fig.236　Scene of eagles pecking serpents on eagle's leg bone, from Kayue culture, Qinghai, 1000 B.C.



图 237　鹰吃蛇图(藏族壁画,现代)

Fig.237　Scene of an eagle pecking a snake, Modern Tibetan fresco

以延长寒冷的天气。另一队由披新鲜树叶和花卉的夏天代表者指挥。在假斗中,夏天队战胜了,仪式以宴会结束。又如在莱茵河中部地带,穿长春藤的夏天代表和穿谷草或水草的冬天代表战斗,最后战胜了冬天的代表。打败的敌人被摔倒在地上,剥去他的草衣,撕成碎片撒开,同时两位斗士的年轻伙伴们一起唱歌,祝贺夏天战胜冬天。

……

在不伦瑞克(德国)的德罗姆林,直到现在每年降灵节期间,都有一队男孩和一对女孩扮演夏冬之间的斗争。男孩挨家跑着,唱歌、叫喊,摇铃,以赶走冬天;他们后面跟着低声唱歌的女孩子,由一个五月新娘领着,全身穿得漂漂亮亮,佩上花朵和花冠,代表温和的春天降临。"①

在古代日耳曼神话中,角斗被看作是幸福之神和凶神之间进行的一场斗争。在东方国家,角斗被看作是年轻的阿多尼斯同他的众敌如沙漠主宰塞特之间进行的一场斗争②。奥克拉德尼可夫说,在西伯利亚雅库特人的"丰收节"(亦马奶酒节)上,青年人在为该节日举行的仪式上分别以夏天和冬天、光明和黑暗、善良与邪恶的化身而进行角斗③。北美印第安人有一种生与死的仪式性竞技游戏,即把族人分成两对,分别代表"生"与"死",进行竞技,不过赢家总是"生"队④。事实上古罗马的斗兽、西亚的英雄与野兽,以及中国北方草原上至今流行的节日上举行的角力比武等,均源自二元对立这一古老的思维形式与仪式。不仅角斗的仪式可以驱邪,其图案亦然,北方草原艺术中用于驱邪的牌饰也往往饰以角斗图案(图 238)。

---

① 弗雷泽:《金枝》(上),中国民间文学出版社,1987 年,461～462 页。
② 同注①。
③ 奥克拉德尼可夫:《贝加尔湖岩画》,《文物考古参考资料》,1980 年第 2 期。
④ 列维-斯特劳斯:《野性的思维》,商务印书馆,1987 年,40 页。



图 238　角斗图(鄂尔多斯青铜牌饰,秦汉时期)
Fig.238　Bronze plague designed with wrestling scene, Inner Mongolia, last cents. B.C.

# 九　虎

尽管青藏高原的草原地区无虎生存,但在许多岩画中都有虎的形象。如同上文讨论过的鹿与车的形象一样,虎也是来自北方草原文化的因素之一。北方地区(即西伯利亚森林和东北森林地区)是盛产虎的地区,因而在北方草原青铜器艺术和岩画中,虎也是一个常见的主题。曾有学者据此认为“匈奴人喜以虎入画”[①]。然而关于北方游牧部落与虎有关联的资料不仅未见有史籍记载,亦不见诸神话传说,即或有,亦是东鳞西爪,不堪徵用,这使学者们在分析研究岩画或青铜器上虎的形象时感到颇为棘手,然而我们必须试图解释北方草原和青藏高原岩画中的虎的含义。所幸萨满教为我们提供了观察这种艺术主题的新角度,因为萨满教不仅是中国古代文明的特征[②],也能使我们从丰富的中原青铜器和汉文文献中找到与北方草原和青藏高原岩画中同类主题以资对比的资料及其前提。

中原商周青铜器纹饰中虎食人的主题恐怕是我们理解萨满教中虎的文化功能最形象的材料。表现这一主题的最典型的例子是京都泉屋美术馆藏虎食人卣、安徽阜南出土龙虎尊上的虎食人纹样(图 239,a、b、c)等。中亚地区也出土有同样主题的虎食人图案(图 239,d),形式上的雷同实际上都是萨满教的同一种观念所致。在萨满教中,这种主题是对萨满入教式的再现,表现的是一种“断身”的体验,即生命再生(rebirth),即巫师通过被虎吞食后获得再生,从而具有超凡的能力[③]。(我们在本章第 13 节中的“X”射线风格中将详细讨论作为一个萨满巫师,被野兽吞噬的迷狂和梦境体验,是其基本前提条件之一。)张光直先生认为这是一个有关萨满巫师与动物之间关系的主题,不过他认为:

“这一动作并不一定表示食人,即将人头人身咀嚼咽下……这几件铜器上所

① 盖山林:《阴山岩画调查简报》,《文物》1980 年第 1 期。

② 张光直:《考古学专题六讲》,文物出版社,1984 年,8～9 页。

③ C. Hentze. Die Sakralbronzen and ihre Bedeutung in den frühchinesischen kulturen. Antwerp: 1941. pp. 46 ff, pp. 67ff, etc.

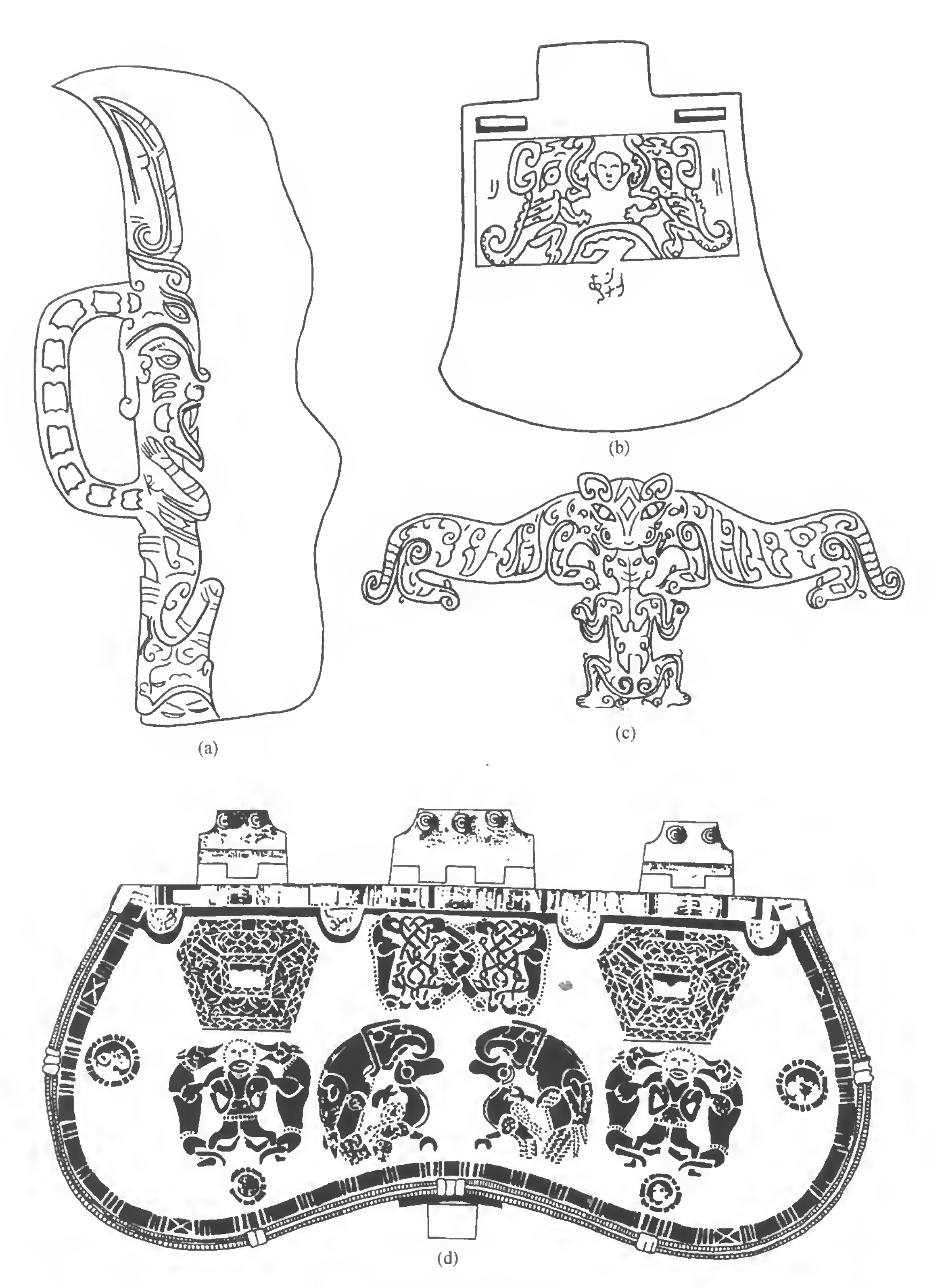


图 239　虎食人图

(a)、(b):京都泉屋美术馆藏商周青铜器;(c):安徽阜南出土商周青铜器;(d):中亚斯基泰人青铜牌饰。

Fig.239　Bronze ware with designs of tiger swallowing human:

(a),(b),(c)from China, Shang Dynasty;(d)from Central Asia,ancient Scythian.

像的人很可能是作法通天的巫师，他与他所熟用的动物在一起，动物张开大口，嘘气成风，帮助巫师上宾于天。”①

并且他还运用《山海经》中许多有关描述来佐证这种解释。张光直先生显然在这里想把文献和考古材料统一起来，以使其解释更趋精确或更具合理性。尽管上述的两种解释稍有差异，但虎用于巫师与天沟通的看法则是一致的②。事实上不仅食人的虎，张光直先生认为商周青铜器上被后世学者所定名的饕餮、肥遗、蟠螭、夔龙、虬等动物纹饰恐怕也都是以虎为原型的。不过饕餮的情况不同，饕餮是太阳神、天神的象征，其文化意义与虎相去甚远，我们在第七章中将详细讨论这一点。

汉代以后虎的原型有所变异，但仍体现了萨满教中虎与天的关系。《抱朴子》曰：“虎及鹿兔皆寿千岁，满五百岁者其色皆白。”由是，故有“白虎”之称。汉宣帝在南郡曾猎获一白虎，驯为坐骑。每当乘白虎出行，常见仙人们乘着三虎车去游在天空中③。汉代时，白虎作为一个星宿的名字，恐怕也与虎被认为具有飞翔能力有关。

藏族古典文献偶有关于虎的记载，亦大多与巫师或僧侣有关：

格萨尔王叔父视曰：“燃烧着的虎神，请协助我们以虎谷之歌。”④

苯教巫师举行仪式时，“打着饰以老虎的旗帜，身穿围裙和戴着以同样材料制成的帽子，虎牙和虎爪用作它们的装饰物。”⑤

苯教盛行于象雄时期，僧侣为国王所尊敬。国王赐给他们三种殊荣，其中之一便是身穿虎皮制成的衣服⑥。公元前 2 世纪的牟赤赞普由于修炼获得了无限的超凡力量，他能把自己变成一条龙，一只鹰或一只虎飞翔在空中⑦。

在古代藏族的观念中（北方草原亦然），虎与豹的区别并不严格，常常可以相互代替。虎和豹被视为同一类动物，即斑纹动物⑧。在岩画的兽逐图中，虎和豹的出现频率基本上相同；在藏文文献中，虎和豹也常常相提并论。

萨满教巫师之所以用虎作为通天的助手，其原因现在恐难考证清楚了，不过某些史料暗示这可能与其身上与众不同的斑纹有关。藏史著名译师玛尔巴的弟子米拉多杰坚得道之后曾梦见虎、鹏及鹫，玛尔巴给他圆梦道：

“……

老虎斑纹粲然多而密，
是他得到耳传之教授；

……

鹏鸟羽毛美丽多而密，
是他得到耳传之教授；

---

① 张光直：《商周青铜器上的动物纹样》，《考古与文物》1981 年第 2 期。

② 关于“虎食人”或饕餮纹的解释很多，传统说法为意在戒贪，《吕氏春秋·先识》云：“周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身，以言报更也”。此外尚有避邪说、图腾说和致厄说等。

③ 李铁：《汉画文学故事集》，中国青年出版社，1989 年，28 页。

④ Hoffmann, H. The Religions of Tibet. London, 1961. p. 104.

⑤ 杜齐：《西藏的苯教》，《国外藏学研究译文集》(4)，西藏人民出版社，1988 年，141 页。

⑥ 卡尔梅：《苯教史》，《国外藏学研究译文集》(1)，西藏人民出版社，1985 年，78 页。

⑦ 同注⑥。

⑧ 麦克唐纳：《敦煌吐蕃历史文书考释》，青海人民出版社，1991 年，174 页。

……

鹫鸟羽翼美丽多而密，

是他得到耳传之教授；

……"[1]

这里把虎的斑纹与鹏和鹫的羽毛并举，无疑暗示着虎的斑纹与鹏鹫的羽毛具有相同的作用。

《易·革》曰："大人虎变，其文炳也。"疏曰："损益前王，创制立法，有文章之美，焕然可观，有似虎变，其文彪炳。"豹也是由于身上的斑纹而与虎相提并论，所谓"大人虎变，君子豹变。"《说文》对豹的解释是："豹，似虎，环文。"对豹所强调的也是斑纹。所以虎豹身上粲然可观和变化莫测的斑纹，可能是萨满教认为它们可以通神的原因之一。《淮南子·天文训》说："毛羽者，飞行之类也，故属于阳。"这里的毛羽者除了指鸟禽羽毛之外，还应指虎豹兽毛一类。值得在这里强调指出的是，青海岩画(包括北方草原岩画)中，许多虎的爪被描绘成鸟足形，我们不能不把这种奇怪的表现手法，看作是一个与飞翔有联系的暗示。

《淮南子·天文训》曰："西方金也，其帝少昊，其佐蓐收，执矩而治秋，其神为太白，其兽白虎。"这里的金是指金星，少昊则是百鸟之王[2]。关于蓐收，《山海经·海外西经》郭璞注云："金神也，人面虎爪，白毛，执钺。"张光直先生认为蓐收是作法通天的巫师[3]。我们在这里可以看到金星、少昊(百鸟之王)、蓐收(金星神或通天巫师)以及虎(星宿名或巫师通天之助手)都与飞行或天空有关。在汉代画像砖中，许多虎是带翅膀的形象，被称为"翼虎"。其中值得注意的是"翼虎吃女魃"，或"大鹏吃女魃"。尽管后来有一套神话故事对此进行解释，但这类图像使我们自然而然地联想到商周青铜器上的"虎食人"图案。在美洲印第安人艺术中，也有类似"鹏食人"的图案[4]。美洲印第安人也是信仰萨满教的民族。对于一个分布范围极广的艺术主题，如果仅用缺乏共性的神话传说去解释，显然是不合适的。

既然斑纹是虎的主要特征，也是虎具有神性的原因，那么出现在艺术中虎的形象其斑纹当然予以精心制作。青铜器、岩画和其他艺术中的虎的形象莫不如是。我们在这里所讨论的是青海岩画中单个出现的虎的形象。在青海岩画中，大多数虎是在所谓的"兽逐图"中出现的。

虎除了在萨满教中的重要意义外，还由于其自然属性，理所当然地也会被视为凶猛和威严的象征或二元对立思维中肯定因素的象征，而且这种观念是具有普遍意义的。藏族人当然也不例外。《新唐书·吐蕃传》载，吐蕃战死疆场的人，其墓侧建一小红色房屋，屋中绘一白虎，以作为战功的象征。由于青藏高原古代和现代动物志都表明该地区(尤其是草原地区)不产虎，所以该地区有关虎的形象和虎的文化隐喻，都应视为一种文化传播的结果。

由于其凶猛作为百兽之王，虎理所当然作为二元对立思维中肯定因素的象征，这如同

---

① 查同结布：《玛尔巴译师传》，西藏人民出版社，1989 年，174～175 页。

② 袁珂：《中国神话传说词典》，上海辞书出版社，1989 年，78 页。

③ 张光直：《商周青铜器上的动物纹样》，《考古与文物》1981 年第 2 期。

④ Lommel, A. Prehistory and Primitive Man, Plate 46. London: Thames and Hudson, 1966.

西亚的狮子和下面我们要谈及的鹰一样。前面我们谈到兽搏图是二元对立思维和观念的艺术表现,而单独虎的形象同样也是二元对立思维和观念的表现,区别仅在于将二元对立中象征否定因素的食草动物省略了而已。单独表现二元对立中代表肯定因素的动物,正说明对二元对立中肯定因素的崇尚。汉代典籍《风俗志》云:"虎者,阳物(肯定因素),百兽之长也。能食鬼魅……亦避恶"。与此相应的考古资料除岩画外,则是汉唐墓葬中多用虎作为镇墓兽。住宅大门传统上使用虎作为铺首以辟邪,同样也是出自对二元对立中肯定因素的崇尚。

## 十 鹰

鹰是青藏高原和北方草原地区常见的鸟类,同时也是岩画和青铜器中出现率较高的动物形象。在青海岩画中,鹰的表现手法有两种:一种是单独出现的鹰。这种鹰制作较精致,有时甚至连羽毛也刻凿出来。第二种是排成一列的鹰,数量从三个到七个不等。两种表现形式中的鹰,均用敲凿法制成。排列横列的鹰往往会被误认为是大雁,因为似乎只有大雁才列队飞行,而在自然状态下的鹰却不会列队飞行。我们知道把动物或飞禽用横列或纵队的形式装饰在器物之上,正是北方草原艺术的风格特征之一。从许多器物上明白无误排成纵队的鹰来看,岩画中排列成行的也应是鹰。

鹰是萨满教中最为重要的动物,因为鹰的飞翔能力无疑会帮助巫师与天沟通。上面我们已经提到"鹏食女魃"和美洲"鸟食人"的图案,说明鹰不仅仅是由于其具有飞翔能力而被人们所企羡和崇拜,同时也是萨满教理论和学说的一种形象化表现。此外,鹰还有着传播学上的独特意义。

萨满教认为巫师通过某些动物可获得新的和富有魔力的生命,而获得这种新生命的方式之一就是在跳神作法时戴上动物面具或其他装饰,这在萨满教理论中认为是被动物"吞食"。具有赋予巫师以新生命能力的动物主要有三种:鹰(在西伯利亚的明纽辛斯克等地是猫头鹰)、鹿和熊(在北方草原、青藏高原和中原地区是虎)①。除了能帮助巫师通天以外,鹰在早期萨满教中被认为是第一个萨满巫师的父亲和太阳的象征,住在世界树在内的另一神秘世界的中心,这种神秘世界正是萨满教巫师作法要去的地方②。

关于蒙古族、满族、通古斯族以及北美印第安人萨满巫师戴鹰饰或披挂鹰羽制成的服饰跳神作法的文字材料和研究很多③。在这里值得提及的是青海卡约文化中一件鹰的腿骨,其上刻有三只竖列的鹰。这显然是萨满巫师作法的法器,同时这也是上述萨满教理论的新的考古学证据。

既然鹰能帮助巫师通天或通神,那么死后希望灵魂能升入天堂的人们同样希望得到鹰的帮助。所以稍后在作为道德律令的宗教信仰中,鹰便成了世俗化的崇拜对象,如格萨尔王头盔上有一只大鹏,其主要职能就是引导格萨尔的"bla"(灵魂)进入天界④。鹰的这

---

① Eliade, M. Shamanism——Archaic Technigues of Ecstasy. Princaton University, 1974. p. 156.

② 同注①, pp. 157~158.

③ 参见 S. M. Shirokogorov. General Theory of Shamanism among the Tungus, JRAS, North-China Branch (Shanghai) VI(1926)123-183.

④ 谢继胜:《战神杂考》,《中国藏学》1991 年第 5 期。

种文化隐喻，应当是较晚期形成的。在萨满教中，鹰可以解释成天神、太阳神、战神和保护神，而这些都可以包括在二元对立中的肯定因素之内。

内贝斯基在其名著《西藏的神灵和鬼怪》一书中列举了西藏的13种战神，鹰是其中之首①。在藏传佛教艺术中，尤其是佛像背光的顶端，往往有一只叼着一条蛇的鹰。在现代佛教石刻中也常出现鹰的形象，它的一般特征为：人面鸟喙，牛角，腰以上为人身，以下为鹰爪（参见图237）。嘴里叼的蛇是象征世间邪恶的恶龙（藏文为klu，该词集中体现了藏族二元对立的思维特征，即该词既可用于神，亦可用于魔）。

藏传佛教中作为战神和保护神的鹰，当来自印度佛教。藏文对这种鹰的称呼仍沿用了梵文名称，即哥鲁达（Garuda），意为金翅鸟。在印度怛特罗中，这种同样造型的鹰被认为是车神（God of vehicle）。在后来掺杂了佛教因素的苯教文献中，鹰作为战神和保护神的文化象征更为明显：

> "愿百鸟之王雄鹰能降服三界，
> 保佑我的生命不受死亡之主威胁。"
> "……
> 年神把东拉玛冲木交给了东族，
> 这是一只大鹏鸟，长有弯喙和铁爪。
> 这在天空和雪峰之间飞翔，
> 它发誓成为尊贵的扎族之战神。"②

在北方草原和西伯利亚青铜时代岩画中，鹰也是常见的一类动物形象。前苏联著名的考古学家奥克拉德尼科夫（A. P. Okladnikov）把这种岩画上的鹰解释为氏族的保护神③。

把鹰视为保护神的最早明确记载应是美索不达米亚神话。在两河流域公元前2500年前的一块叫作乌尔策的石碑（Stele of the Vultures）上，用浮雕手法描绘了宁吉尔素神（Ningirsu）和被俘的囚犯的故事。宁吉尔素手上刻绘着一只鹰，这只鹰是宁吉尔素神的象征，同时它又被认为是战神和追逐之神（a god of war and the chase）。值得注意的是宁吉尔素又是城市保护神④。

上面我们将北方草原及青藏高原青铜器上的鹰和岩画中的鹰作为同一文化象征来讨论，但是在造型上二者仍稍有区别。岩画中的鹰一般为正面描绘双翅展开，头侧向一边；青铜器、玉雕或木雕上的鹰则双翅下垂，双肩呈圆形，如中亚帕兹利克（pazyryk）⑤、红山文化⑥ 和青海热水吐蕃大墓丝绸上的鹰。北方草原早期青铜器上亦有为数不多的双翅展开的鹰的形象，但晚期已消失不见。当然鹰翅的展开与下垂，不能作为一个断代的标准，这似乎只是由于艺术材料、制作风格的不同而出现的区别。不过有一点可以肯定，即青铜器上双翅展开的鹰，其时代相对早一些；而双翅下垂的鹰其时代则可早可晚。如红山文化

① 内贝斯基：《西藏的战神》，《国外藏学研究译文集》(5)，西藏人民出版社，1989年。

② 卡尔梅：《"黑头矮人"出世》，《国外藏学研究译文集》(5)，西藏人民出版社，1989年。

③ Okladnikov, A. P. Ancient Population of Siberia and Its Cultures. Cambridge: The Peabody Museum. 1959. p. 48.

④ Strommenger, E. The Art of Mesopotamia, Plate 16. London: Thames & Hudson, 1964. p. 383.

⑤ Jettmar, K. Art of the Steppes——the Eurasian Animal Style. London: Methuen, 1964. p. 120.

⑥ 辽宁省文物考古研究所：《辽宁牛河梁红山文化"女神庙"与积石冢群发掘简报》，《文物》1986年第8期。

的时代属公元前3000年左右,而青海热水大墓的时代则在南北朝至唐代。岩画中一般不见双翅下垂的鹰,其大多数鹰(尤其是排列成行的鹰)的时代应在公元前2000～前1000年之间。就青海岩画而言(或可包括西藏),根据其与卡约文化中同类主题的比较,时代应该在公元前1000年左右。

在公元前四、五世纪,整个欧亚草原地区盛行萨满教。鹰、鹿、虎等动物都是萨满教中具有飞行能力并能帮助巫师通天的工具。三门峡市上村岭虢国墓中出土一面西周弓形钮镜,其背面饰有虎、鹿和鹰纹(图240)。这是我国发现的时代较早的铜镜之一。它对我们上面所讨论的几种动物的真实含义,或许有启示的作用。鹰作为二元对立思维中肯定因素的象征,既可以出现在兽搏图中,亦可单独出现,这与虎的情况是一样的。

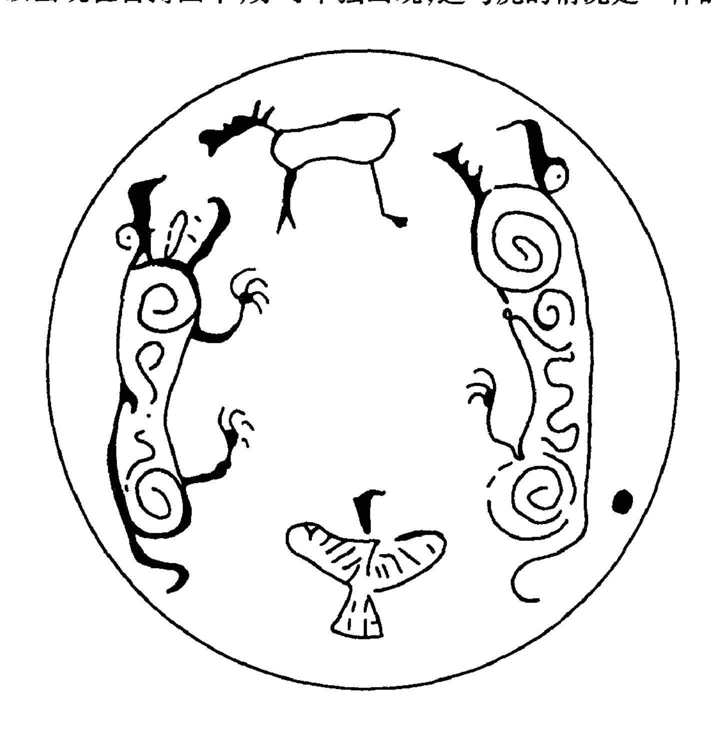


图240 饰有动物纹饰的铜镜(上村岭虢国墓地,周代)

Fig.240 Bronze mirror decorated with images of tiger, deer and eagle, from Guoguo tomb, Shangcunling Site, Henan Province, Zhou Dynasty

## 十一 生殖图

在卢山岩画中令人尤为注目的是男女交媾图。这种有关生殖和交媾的图案是自旧石器时代晚期以来一直到铁器时代,乃至今天,在整个世界范围内都经久不衰的艺术主题。人类之所以对此津津乐道的原因并不是像孟子所云:食、色,性也,而是缘于与人类自身以及世界万物的繁衍密切相关的生殖巫术。20世纪初,西方人类学家弗雷泽、布日耶诸人认为,在原始人的眼中,巫术仪式对于客观世界具有刺激和诱发作用。换言之,在田地里进行交配,将促使庄稼生长,在牧场进行交配,将促使牧草与牛羊繁殖与生长。

卢山周围的牧场算是上好的牧场了，然而清流芳草不一定就意味着水草肥美和牛羊遍野，必须还要生殖巫术的介入。卢山岩画交媾图中的男女形象已经风蚀不清了，但男女形象下面交融在一起的代表男性的曲线和代表女性的圆点，则依然清楚地表明着古代人的生殖思想。用曲线和圆点分别代表男性和女性，固然是一种象征手法，但为什么要用这两种图形来象征？良有以也！曲线和圆点除了在形状上可以与男女生殖器相类譬以外，主要它们还有一种更深层的生殖内涵象征：曲线与诸多圆点结合，望之如同蛙、鱼、蝶以及昆虫产出的卵一样。而蛙、鱼、蝶等则又是繁殖力极强的象征物（我们在马家窑和仰韶文化彩陶上可以屡屡发现这种图案。圆点在岩画和彩陶纹饰中均可视为"卵"形，而这"卵"形可作创世纪的"宇宙卵"、昆虫卵、女〈雌〉性卵〈子〉等所有孕育和创造生命的"生命源"，我们在第七章中再进行详细讨论），其文化功能都与生殖相关。《诗经》中许多诗歌可以作为这些图案的文字注解：

螽斯羽，
诜诜兮。
宜尔子孙，
振振兮。

螽斯羽，
薨薨兮。
宜尔子孙，
绳绳兮。

螽斯羽，
揖揖兮。
宜尔子孙，
蛰蛰兮。[1]

诗句中的"螽斯"是一种昆虫，而"诜诜"、"薨薨"、"揖揖"等，都是形容众多貌。关键是这种昆虫可以"宜尔子孙"，其生殖内涵或曰生殖仪式行为不言而喻。

生殖巫术最早是由 1910 年法国学者布日耶（H. Breuil）和拜古温（H. Bégoüun）等人提出的。自布日耶对岩画艺术中卵形、三角形等形象（图 241）解释为"女阴"（pudendum muliebre）后[2]，丰产巫术如同狩猎巫术一样，成为交感巫术的一个主要内容而屡屡用于解释旧石器时代艺术中的女性形象。这些女性鼓腹丰臀，两乳下垂，双手常常置于隆起的腹部之上（图 242、图 243），这被解释为是将要临盆的女人形象[3]。似乎是对这一假说的证实，在西亚的柴特尔·休于（Çatal Hüyük）遗址的壁画中确乎发现了公元前 7000 年的正在生育的这种妇女形象（图 244）。此外丰产巫术论者还在考古发掘中找到了支持他们论点

---

① 《诗经·周南·螽斯》

② cf. Bahn, P. G. Where is the beef? The myth of hunting magic in Paleolithic art. In P. Bahn and A. Rosenfeld(ed.). Rock art and prehitory, papers presented to symposium G of the AURA Congress, Darwin, 1988. Oxford: Oxbow Books, 1991. pp. 1—13.

③ Gimbutas, M. *The language of the Goddess*. San Francisco: Harper, 1989. p. 141.

的直接证据：在希腊阿切联（Achilleion）发现的公元前 7000 年的新石器时代遗址中，这种丰臀鼓腹的女性塑像出土于灶旁或谷仓旁[①]。不过荣格学派对女人形象有着自己的解释：

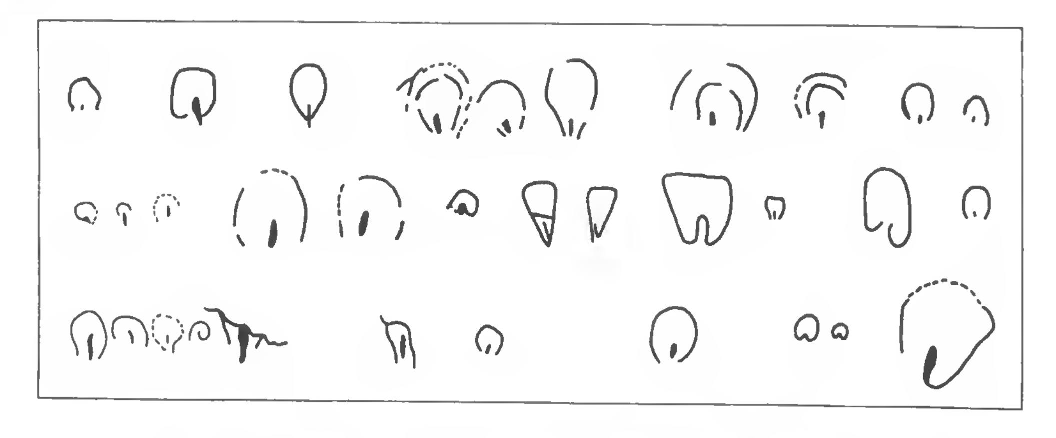


图 241　象征女阴的符号（欧洲洞穴岩画，旧石器时代晚期）

Fig.241　Aurignacian images of genitales feminines' from Cantabrian parietal, Europe, Paleolithic

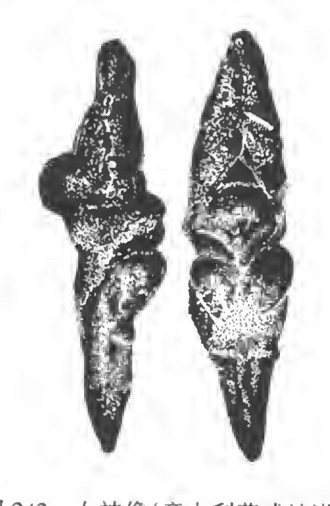


图 242　女神像（意大利萨威纳诺，公元前 18000 年）

Fig.242　Feminine figurine from Savignano, Italy, 18000 B.C.



图 243　阴部和臀部被夸张的怀孕女神像（法国蒙帕泽尔，公元前 21000 年）

Fig.243　Feminine figurine with an enormous vulva, pregnant belly and exaggerated buttocks, Upper Paleolithic, from Monpazier, France

"古代文化艺术中的女臀过肥、即对臀部的强调，应当被解释为具有象征意义的。大母神往往被描绘为坐在地上。坐的象征意义在于某种词中依然很明显，如德语中的 sitzen（坐），besitzen（占有），besitz ergreifen（强占），besessen（被占有），其词根都是一样的。同样，sitz（座位），和 wohnsitz（家）都表示一个家族来自那里并定居（ansassig）在那里的地方。在仪式和习俗中，坐在某物上具有"占

① Gimbutas, M. Achilleion: a Neolithic settlement in Thessaly, Greece 6400—5600 B.C. Monymenta Archaeologica 1989: 14.

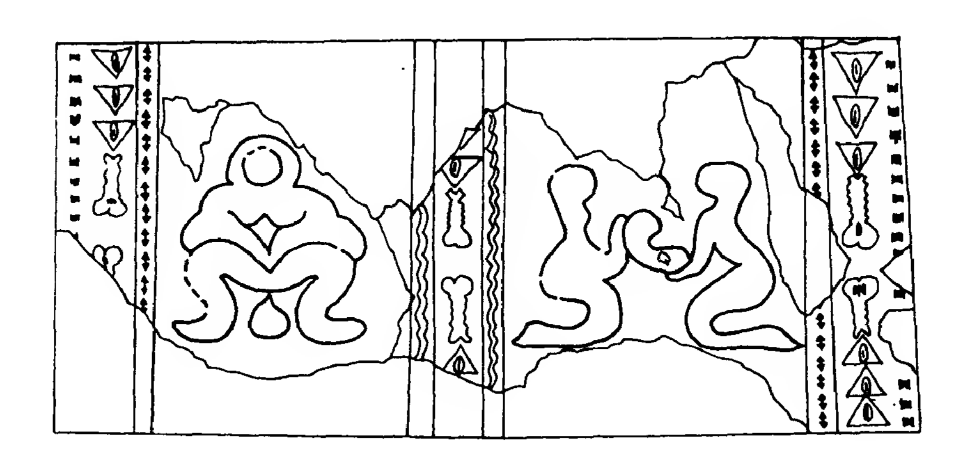


图 244　正在生育的女神像(柴特尔·休于遗址壁画,公元前 7000 年)
Fig.244　Birth giving representations in the wall paintings from Çatal Hüyük Temple,7th mill. B.C.

有"它的含义……正是她的笨重和庞大迫使大母神采取坐的姿态,像一座小山或大山,她属于大地,她是大地的一部分,她是大地的体现。如是,大母神的小脚则完全是为了衬托其臀部,为了强调其臀部之硕大的反衬法。而其硕大的臀部则是她作为地母和生命之母的象征。"①

正是从布日耶对奥瑞纳艺术中有关性符号的解释中,法国岩画学者雷诺埃-古尔汉(A. Leroi-Gourhan)创立了他那著名的雌雄二元说。他的理论我们在第五章中将详细介绍,这里我们只介绍他对旧石器时代晚期洞穴岩画中抽象符号的整理。他认为所有的抽象符号均为雌雄两种性别的象征,如棍棒状、枪矛状、羽状、钩状等符号是雄性的象征;而那些卵形、圆形、"屋状"(tectiform)、"鸟形"(aviform)以及方格形等符号则是雌性的象征②(图 245)。

不过我国学者对雷诺埃-古尔汉的雌雄二元理论并不熟悉,而布日耶的生殖和丰产巫术理论在我国却流传很广。我国大多数岩画的解释都是建立在生殖巫术的理论之上。不过,与其用丰产巫术的理论来解释生殖或女性图,不如将其说成是丰产与贫瘠,多与少,富足与贫穷,有与无,新与旧等二元之间对立思维和观念的艺术反映。对此,我们将在第五章中详加讨论。

## 十二　象

象的形象仅出现在巴哈默力沟岩画地点(参见图 194),然而中国岩画学家们却屡屡

① 参见埃利希·诺伊曼著,李以洪译:《大母神——原型分析》,东方出版社,1998 年,88~96 页。

② Leroi-Gourhan, A. Treasures of Prehistoric Art. New York: Harry N. Abrams, 1967. p. 401.

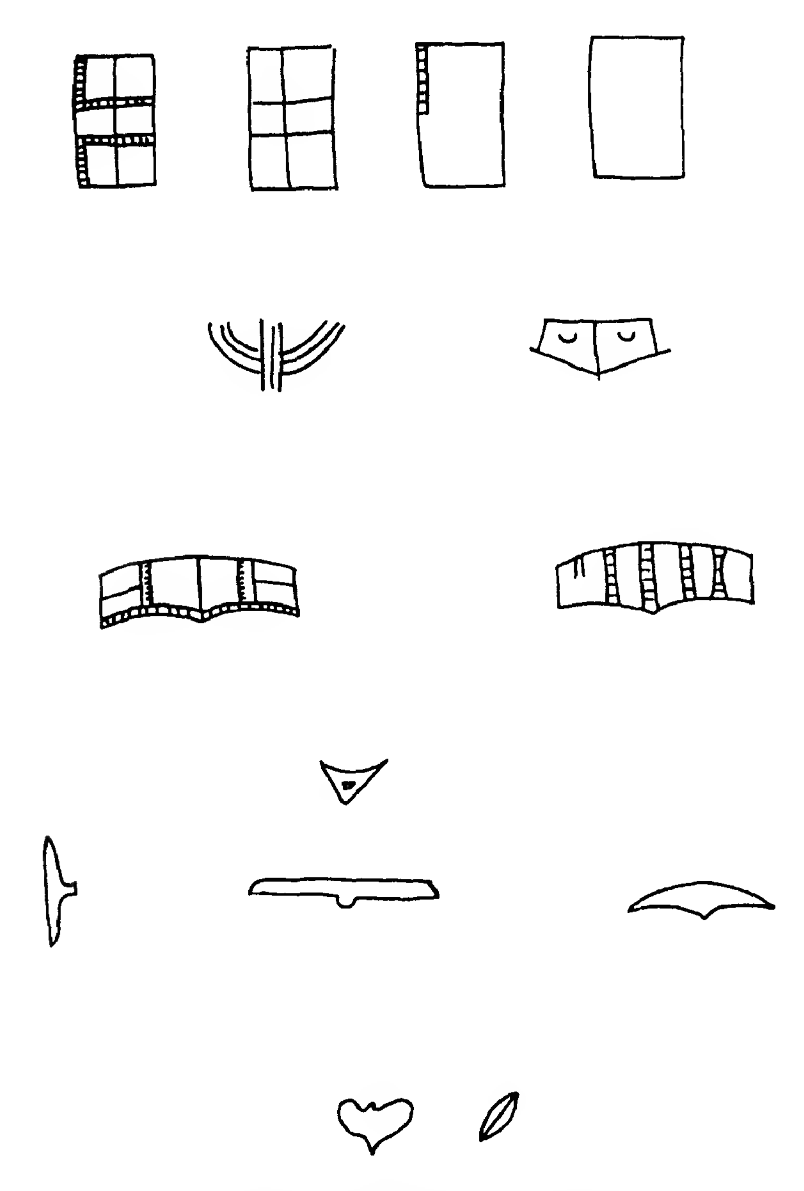


图 245　性象征符号(欧洲洞穴岩画,旧石器时代晚期)
Fig.245　Sexual signs from Cantabrian,Europe,Upper Paleolithic

将这个形象作为中国存在旧石器时代岩画的证据来加以讨论①。因为在中国的北方地区,象是更新世末期的灭绝动物。不过就巴哈默力沟岩画中的象的形象而言,决不是更新世末期的艺术作品,因为与象一起出现的其他岩画形象都是青铜时代或更晚的作品,其中甚至有带鞍子的毛驴形象,这恐怕是历史时期的作品。准确地讲,巴哈默力沟岩画中的象应该是唐代(或吐蕃时期)从南亚次大陆随着佛教传入到青藏高原的动物形象。如同中原一样,青藏高原也是在唐代从印度(也有可能从中原)引入象的形象。美国汉学家谢弗说:

① 陈兆复:《中国岩画发现史》,上海人民出版社,1990 年,370～371 页。

“大象随着异国物产进入唐朝境内。”[①] 两《唐书》、《册府元龟》等史书屡次提到林邑国、真腊国以及苏门答腊占卑国等都向唐朝贡献过大象。这些作为供品和礼物的大象，被关在唐朝宫廷的兽苑之中，每天供给定量的大米和豆米食物，只有在朝廷的庆典活动中，它们才露面[②]。平常，它们则被用来在皇宫里进行斗象和舞象的表演：“大象入场，或拜或舞，动容鼓旅，中于音律。”

青藏高原恐怕没有输入过真正的大象，象仅仅是作为佛教的象征物而进入藏区，如“象主”(Gajapati)、“象王”(Gajarāja)等象征着佛陀至高无上的权威。青藏高原最早的出现在佛教摩崖中象的形象是青海玉树州结古镇勒巴沟的“三转法轮图”(图 246)，这是一幅 9 世纪初的摩崖作品[③]，其上有明确的作为“诸有情”而出现的大象形象。不过这幅作品出自汉人工匠之手，所以与巴哈默力沟岩画中的象在造型风格上有较大的差异。

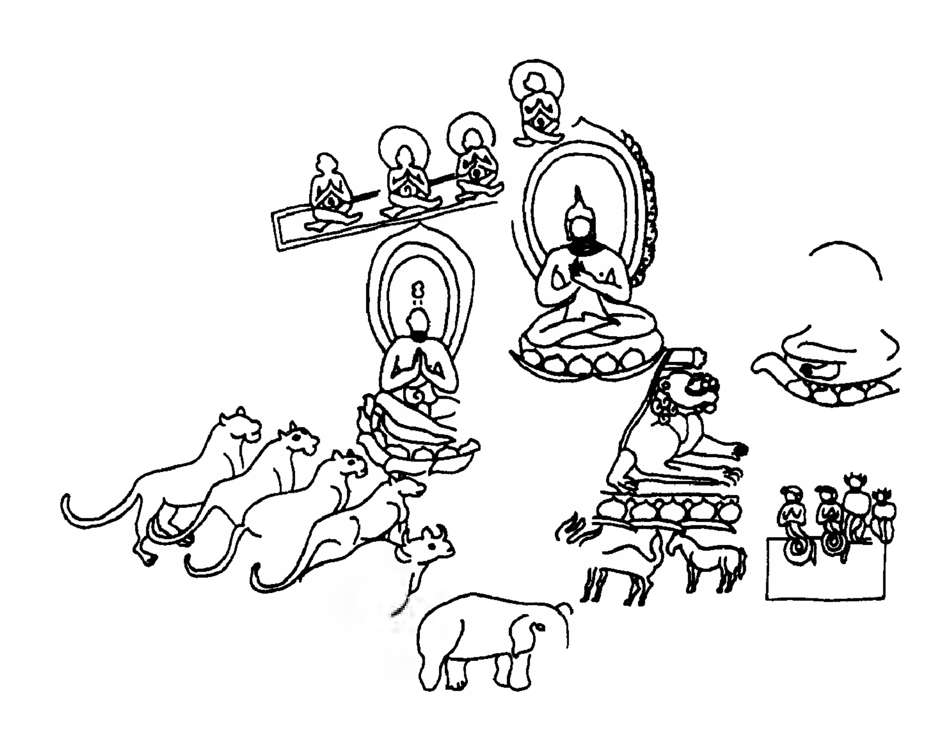


图 246　摩崖刻画(青海玉树勒巴沟，吐蕃早期)

Fig.246　Buddhist engravings from Yushu Prefecture, Qinghai, 700-900 A.D.

① 谢弗：《唐代的外来文明》，中国社会科学出版社，1995 年，186 页。

② 王钦若等：《册府元龟》卷九七一，中华书局，1963 年，第 15 页。

③ 汤惠生：《青海玉树地区唐代早期佛教摩崖考述》，《中国藏学》1997 年第 1 期。

# 十三　X 射线风格岩画

在野牛沟、卢山、舍布齐等地点的岩画中，许多动物身上饰以繁缛的横竖条纹，看上去像是动物骨骼，这在内蒙阴山岩画以及中亚和西伯利亚地区的岩画中亦很常见。盖山林先生将其称为“骨架风格”岩画①。不过用岩画术语讲，应该称其为 X 射线风格的动物岩画。

所谓 X 射线风格的动物艺术是指动物造型为一种骨架风格，它的起源应该早在欧洲旧石器时代晚期的洞穴岩画。不过旧石器时代晚期洞穴岩画中的 X 射线风格是将动物的内部器官加以表现出来，其中最主要的是所谓的“生命线”(lifeline)，即一条线从喉咙(或嘴部)一直连到心脏、胃或肺(图 247、图 248)，北美普韦波罗(Pueblos)印第安人尤以制作这种风格的岩画艺术而著称(图 247，a)。到了新石器时代和青铜时代，所谓的 X 射线风格的动物艺术便演变成以表现骨架为主了。欧亚草原大陆岩画中这种风格的形象不胜

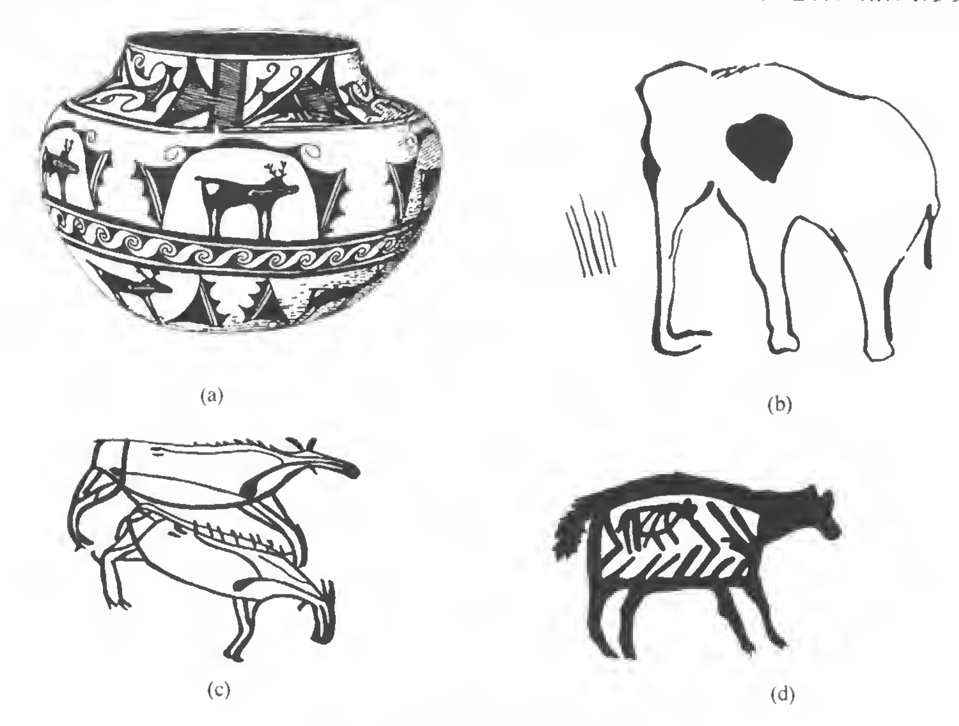



图 247　X 射线风格的绘画艺术

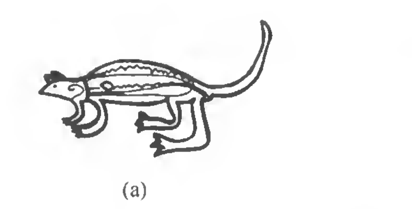
(a)北美普韦波罗人的彩陶；(b)猛犸，西班牙旧石器时代洞穴岩画，公元前 15000 年；(c)正在交配的马鹿，挪威布斯克鲁，公元前 5000～前 2000 年；(d)怀孕的牛，印度岩画，历史时期

Fig.247　Animal images painting in x-ray style

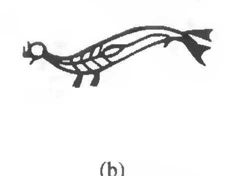
(a)Polychrome ceramic vessel, Contemporary Zuni, Mexico; (b)Mammoth in x-ray style, from corridor-cave EI Pinal, Ovied, Spain, c. 15000B.C.; (c)Elks mating in x-ray style, Buskerud, Norway, c. 5000～2000B.C.; (d)Pregnant cow in x-ray style from India, history period

① 盖山林：《阴山岩画》，文物出版社，1990 年，156 页。

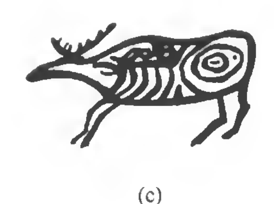
枚举,从上面的图中我们便可见一斑,美洲和澳大利亚情况也是一样,如澳大利亚岩画中有些袋鼠形象便在X射线风格中加以绘制的(图249)。澳大利亚的X射线风格被认为是公元前8000～前6000年左右从欧洲传播过去的[①]。关于X射线风格动物艺术的传播和萨满教的传播紧密相关,我们在第七章中再进行详细讨论。我国新石器时代最著名的“骨架风格”的艺术是仰韶文化彩陶盆上的X射线风格的人形图案(图250)。同样的形象也出现在青铜时代的岩画中,如宁夏中卫岩画(图251)和贺兰口岩画(参见图218)。不过要讨论这种风格的艺术形象的文化内涵,我们应该从萨满法衣上同样风格的图形和铁件佩饰开始讲起。



(a)



(b)



(c)

图248 X射线风格的绘画艺术

(a)袋鼠,新圭亚那土著人树叶画,当代;(b)海豹,阿拉斯加爱斯基摩人绘画,当代;

(c)驯鹿,俄罗斯境内黑龙江流域岩画,青铜时代

Fig.248 Animal images in x-ray style

(a) Wallaby, from Marind-anim, Western New Guinea, Contemporany;

(b)Seal in Eskimo drawing, Alaska; (c)Reindeer from Amur-Ussuri region, Russia, Bronieage

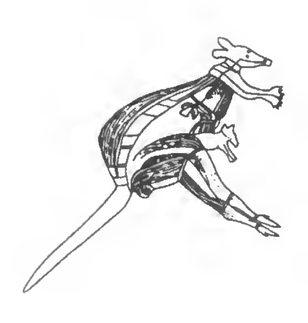


图249 X射线风格的袋鼠(澳大利亚北部布拉姜地区,公元前6000年)

Fig.249 Kangaroo in x-ray style, Bulajang, Northern Territory, Australia, c. 6000B.C.



图250 X射线风格的人形(甘肃马家窑文化半山类型彩陶,公元前3000～前2000年)

Fig.250 Anthropomorphic figure in x-ray style from Majiayao Culture, Gansu, 3000～2000 B.C.

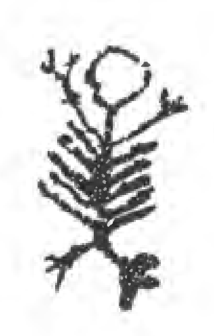


图251 X射线风格的人形(宁夏中卫岩画,青铜时代)

Fig.251 Anthropomorphic figure in x-ray style from Zhongwei site, Ningxia, Bronze age

---

① TaÇon, P. S. C. Internal-external: a re-evaluation of the ‘x-ray’ concept in Western Arnhem Land rock art. Rock Art Research. 1987: (4)1. pp. 36-48.

这是一个已被证实的事实,即萨满服装上所装饰的铁器是对骨头和骨架外形(至少是部分的)模仿。不过各地对此说法不太一样,或认为模仿的是鸟的骨架;在雅库特萨满中,这些"铁骨"是人骨骼的象征;而叶尼塞人则认为是萨满自己的骨架;甚至有的地方认为这些铁饰象征着萨满的翅膀[①]。不过艾利亚德却肯定地断言,这种铁饰象征着人骨架[②]。

不过无论将其解释成什么,它们后面所包含的萨满教观念和思想都是一致的。萨满服装上人骨架所表现的是穿戴者的特殊状态,即该萨满是一个已经死去,而现在却又复活了的人。萨满教认为作为一个正式合格的萨满,必须经历被其部族祖先的神灵杀死,并将其身体"蒸煮",然后清点其骨头并逐一替换它们,再将它们复位并加以固定,最后覆以血肉的过程。即使在当代的狩猎部落,骨头(包括人和动物)也象征着最终的生命之源。而凭借着生命之源,生命便可根据意志来重新建构。这就是为什么狩猎部落的人们从不将动物骨头砸碎,而是小心翼翼地收集起来,再根据不同的习俗加以处置如掩埋、置于高处或树上、投入水中等等。由此来看,无论人或动物,其"灵魂"都是寄居在骨头里,而通过骨头便可再生出生命。

萨满服饰上的骨架实际上是对该萨满入教式的一种重现,而萨满入教式的本质就是死亡与再生。

生命可以从骨头中再生的观念见诸世界各地。弗雷泽在他的《金枝》一书中记载了美洲的相关材料。弗雷泽说许多米尼塔利(Minitari)印第安人相信:

> "那些被杀死和剔除血肉的野牛骨头会重新生长出血肉和生命来,并且在来年的六月,这些牛又会长得肥壮到可以宰杀的程度。"[③]

弗雷泽说不仅是印第安人,爱斯基摩人、玻利维亚的玉拉卡莱人(Yuracare)、拉普人(Lapps)等情况亦然。而且这种主题的神话仪式仍在澳大利亚的阿龙塔人、南美内陆的土著部落、非洲的布须曼人和海米特(Hamites)等人中流行。欧洲也有类似的神话,如土耳其与俄罗斯交界处的伽格兹(Gagauzi)神话里说,亚当为了给他儿子娶媳妇,便把各种动物的骨骸聚集在一起,然后祷告神灵赋予它们以生命[④]。美洲的民间传说中,一个猎人被木神邀请出席他的婚宴,但他在宴会上没有吃任何东西,只是保存了一块牛肋骨。后来,当木神收集所有的动物骨骼以便使它们再生时,发现少了一块牛肋骨,最后只好用胡桃木来代替[⑤]。

艾利亚德在其名著《萨满教——古代迷狂术》一书中专门辟出一章来讨论骨头与再生的问题,我们在此将该章部分摘译如次:

> "托尔(德国神话人物—译注)坐着车,带着一群山羊上路了,途中借宿一家农舍。当天晚上,托尔挑了两只公羊宰杀了,羊被剥了皮后便放进锅里。肉煮熟后,托尔便和他的朋友坐下来开始享用……然后,托尔把羊皮铺在远离火塘的地方,让客人把吃剩的羊骨头扔在羊皮上。而其中有位客人为了吃骨髓却将一只

---

① Donner, K. Ethnological notes about the Yenisey-Ostyak(in the Turukhansk region)MSFO, LXVI. 1933, p. 80.

② Eliade, M. Shamanism——Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton University Press. 1974. p. 158.

③ Frazer, Sir J. G. Spirits of the corn and of the wild. 3rd edn. of The golden bough: a study in magic and religion. Pt. V. New York and London, 1955. p. 256.

④ Coxwell, C. F. Siberian and other folk-tales. London, 1925. p. 422.

⑤ 同注④,1020 页.

羊腿骨劈开了……第二天早上托尔起床穿好衣服后，拿起一把锤子挥舞着，礼拜着羊皮，不一会儿，羊皮立了起来，变成了两只羊，但其中一只羊只有一只后腿……

……最著名的是《圣经·以西结书》中的例子，尽管这与萨满教是完全不同的宗教。主将手放在我的头上，用他的神性把我拽了出来，然后把我放在充满骨头的山谷中间……主对我说，我的孩子，这些骨殖还能再生吗？我回答道，我尊崇的主啊，您是惟一的知晓者。主又对我说，为他们做个预言，对他们说：干裂的骨殖，仔细聆听主的神谕。尊崇的主将对你们这些骨头说，将为你们注入呼吸，你们将重新恢复生命，这样你们就会知道谁是主。我按要求做了预言。在我做预言时，忽然有了吵闹声，一种吱吱嘎嘎的声音，然后看见许多骨头都凑到一起，筋肌出现其上，然后覆以皮肤……

弗莱德利奇引用了一幅绘画（发现于中亚地区的一处喇嘛教寺院废墟），这幅绘画表现的是一位僧人通过诵经，而使一位男子从一块骨头中再生出来。我们在这里没有必要去详细讨论伊朗文化对印度佛教的影响，也没必要去讨论仍处于秘密状态的西藏与伊朗文化传统之间的异同研究，不过正如莫迪（J.J.Modi）曾经观察到的一样，在'曝尸'习俗上，伊朗和西藏确乎存在着惊人的相似性。二者都把尸体暴露在野外让野狗和秃鹫啃食。对藏族人来讲，最为重要的是尽快地将骨骸暴露出来；而伊朗人则将骨骸放入'astodan'（藏骨塔）以等待再生①。我们将此视为草原意识形态的残余。

在印度的民间传说中，某些圣人和瑜伽功修行者相信从骨头和骨灰中能使人再生。Gorakhnāth 便是如此。这个著名的巫师被认为是瑜伽密宗（Kānphatā Yogis）的奠基人。而在瑜伽密宗中我们可以发现许多萨满教的因素。

……

在萨满神话和仪式中，骨头还扮演着另外一种角色。比如当一个威斯于干-奥思特亚（Vasyugan-Ostyak）萨满去寻找病人的灵魂时，他要乘船去另外一个世界，而这只船是用一个箱子做的，桨则是用肩胛骨做的。我们还可以援引使用羊的肩胛骨进行占卜作为例证。在卡尔梅克（Kalmyk）、柯尔克孜（Kirgiz）以及蒙古等人中都流行用羊的肩胛骨进行占卜；在克尔亚克（Koryak）人中，则用海豹的肩胛骨。占卜本身便是一种使萨满教的基础——精神世界具体化和更易于交流化的手段和技术。在这里，动物骨骼再次象征着生命继续和再生的神秘……"②

在藏族的传统文化，特别是苯教和所谓的"人间宗教"中，保存着许多萨满教的因素，我们上面所谈到的骨头与生命和再生之间的联系（萨满教术语称之为"断身"，英语为"dismemberment"）乃是藏族文化中的一个常见主题。下面我们从藏族的萨满人教、天葬、剺面断指以及宗教"chöd"等断身仪轨来看看藏族反映在骨头上的灵魂和生命观。

---

① 值得我们注意的是古代伊朗的二元论，"精神"的对立面是"ustāna"，即骨头。此外，有一个魔，叫"Astovidatu"，意为"骨头的破坏者"。

② Eliade, M. Shamanism——Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton University, 1974. pp. 160-165.

藏族苯教的断身可分作三种形式：神选巫师（包括说唱艺人）、宗教仪轨（chöd）和丧葬仪轨。

**（1）神选巫师**

萨满教或苯教巫师有三种：世袭、从师受业和神选。无论哪一种巫师，都要经过严峻的入教式的考验，合格者方能成为一名正式的从业巫师。萨满入教仪式根据不同的地区和不同的民族而表现为不同的形式，但其根本内容和性质都是一样的，即受难、死亡和复活。萨满入教仪式中的断身仪式便包括这三方面的内容。

断身仪轨大都在梦中或迷狂（ecstasy）体验中进行。其中最著名是西伯利亚雅库特人（Yakut）人的萨满入教式。未来萨满首先梦见自己在祖先神的引导下来到一个山洞。洞里有一个裸体男人正在拉风箱，火炉上置一有"半个地球大"的大锅。裸体男人见到进来的萨满入选者后，用火钳把他的头夹下来，并把他的身体剁成碎块，放入锅内蒸煮。之后，在铁钻上锻打他的头。最后裸体男人又从锅里捞出尸体碎块拼在一起，并对他说：你已经有了一个新生命，可以成为萨满巫师给人治病了。这时未来萨满从迷狂中恢复了知觉，并从此具有了巫师的法力①。在萨满入教式中通过迷狂体验断身的做法在西伯利亚、中亚以及我国北方草原地区的其他民族中也普遍流行。如北亚泰路特人（Teleut）认为，女人在她有了被一陌生男人将其身体切成碎片并投入锅内煮的幻觉后，亦可成为一个女萨满。阿尔泰人的传统认为萨满必须在入教式上经历祖先神吃他们的肉，喝他们的血，打开他们的胸膛置换心脏的迷狂体验。爱斯基摩人则认为未来萨满必须经历一种奇遇，如碰到熊、虎、海象等。这些野兽把他们撕成碎片，并吃掉他们，然后他们的骨头上再长出新的血肉，诞生新的生命②。

在澳洲和美洲的萨满入教式中，断身体验也是最主要的内容。在澳大利亚杰克逊（Jackson）部落中，神选巫师常常是碰到鬼神和祖先神，被他们打开胸膛，掏出内脏换以新的，之后便成为巫师了③。世袭和从师受业的巫师情况亦然。澳大利亚的沃杰拜路（Watjobaluk）部落中，在萨满授职时需要断身的迷狂体验，即让神为其打开胸膛，填入能赋予萨满以法力的水晶石④。英国著名的人类学家斯宾塞在澳洲调查时，曾碰到一位老巫师。这位老巫师对他说，在他成为一名萨满巫师之前，一天一位老人来到他面前，用投掷器向他们投水晶石。有些石头打中他的胸膛，有些从他头中间穿过去，有些则从他耳朵对穿过去，他便倒地死去。于是老人便把他的内脏全部掏出来，然后在他体内以及四肢填以水晶石。最后老人把他的内脏再重新装进去，他便又活了过来，并从此具有了萨满的法力⑤。

这种断身同样也是藏族苯教的内容。藏族除喇嘛教外，民间尚流行着许多反映在禳灾、祈福、治病、驱邪等方面的原始苯教因素。藏学家把这些称为"人间宗教"。从事这些民间宗教的非神职人员有巫师（职司治病、占卜等）、天气咒师（职司祈雨防雹等）、流浪艺人（说唱格萨尔史诗等），如同萨满巫师一样，这些从事"人间宗教"的专职人员也必须通过

① Eliade, M. Shamanism——Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton University, 1974. pp. 67-108.
② 同①。
③ 同①。
④ 同①。
⑤ 同①。

正式的授职仪式，才能正式成为一名专职人员。这种授职仪式包括通过梦、疾病、昏厥或迷狂中进行的断身体验。青海化隆县雄先乡上半主洼村的巫师才旦便经历了这种断身体验，才成为"拉娃"(Lhawa，安多语，巫师)。他说，一天他突然觉得"心口疼"，去过两次医院均不见效，便一直在家中卧床。在此期间，他梦见村子里已故的"拉娃"来访他，并打开他的胸膛，与他交换心脏。后来他胸口益痛，便去夏琼寺找活佛就医。活佛说他患的不是病，而是神拟选他当"拉娃"的征兆。于是他便在寺院里接受了一系列极为严酷的肉体折磨的训练。之后，他便成为一名正式的"拉娃"，并从此具有了巫师的各种法力①。

除巫师之外，某些奇人异士也往往经历过断身的体验。藏族许多格萨尔史诗说唱艺术家的说唱背诵本领，据说都是在梦中神授所致②。而许多神授过程中，亦有断身的痕迹。西藏被誉为国宝的已故艺人扎巴，在九岁那年梦见格萨尔的大臣旦玛将他肚腹剖开，放入许多有关格萨尔的书籍。之后他便进入一种神智恍惚的迷狂状态，一种里面充满各种关于格萨尔的文字云雾一直笼罩着他。他仿佛生活在魔幻的迷宫中。到了十三岁，他才从梦中彻底醒来，说唱《格萨尔》的生涯也随之开始了③。扎巴的故事具有典型的萨满断身特征，而在其他材料中，断身的特征虽不典型，但亦属此例。如玛尔巴的儿子塔玛多德从摔死到变成鸽子，后来托生小孩最终成为一代高僧的故事④。尽管这个故事旨在宣扬迁识、夺舍和转世的佛教观点，但其间"断身"的特征仍是不言而喻的：即通过一种几近肢解的死亡过程从而获得一个新的生命。藏族的再生观念不仅是说唱艺人或高僧大德们的人生模式⑤，同时也是藏传佛教文学或整个藏族文学中的组成部分⑥。

此外，在民间也残留着许多与断身相关的风俗习惯，如亲友死亡时的剺面、拔头发和剁手指以及发誓时烧手指等，均有"断身"的意味，尽管这是在佛教供奉形式下进行的。埃克维尔(R.B.Ekvall)很明确地将这种习俗归为"前佛教"的内容："与佛教教义相违背，自我戕害的痛苦为一种供奉形式也从前佛教的调和形式中残存下来，诸如自杀献身，自我残肢等"。灼伤——意在自我伤痛——和在头部或身上自我割伤被称作"红色供奉"(dmar mChod)。鲜为人知的习俗如烧掉自己一个或更多手指也是典型的自我戕害。自我残指不仅是一种宗教的迷狂行为，同时也是作为日常行为而刻意加以安排：

> "先用布条将手臂紧紧缠绕，以便手指出现麻木的感觉，然后再用木条紧紧绑在要烧掉的手指上，并涂以酥油。点燃木条的末端，手臂垂直向上，手臂看上去像个火炬。手臂来回挥动，直到上面的两个关节被烧掉。这种发誓仪式被称作'酥油燃烧手指供奉(mD Zub Moi Mar Me mCHod Pa)，藏族人认为这种供奉

① 汤惠生：《藏族文化系列谈之五》，《群文天地》，1995年冬季号。

② 石泰安著，耿升译：《西藏史诗与说唱艺人的研究》，西藏人民出版社，1993年，465～467页。

③ 阎振中：《说唱艺人和神秘的密码——"格萨尔王传"之谜》(三)，《西藏艺术研究》1994年第3期。

④ 查同结布著，张天琐等译：《玛尔巴译师传》，西藏人民出版社，1989年，152～165页。

⑤ 莲花生是这方面的典型人物，据说他死后从莲花中再生，故名"莲花生"。事迹详见《莲花生大师传》，青海人民出版社，1990年。

⑥ 参见内贝斯基著：《西藏的神灵和鬼神》(下)，西藏人民出版社，1993年，648～649页。事实上死亡与再生不仅是藏族文学史上的一个引人注目的主题，同时也是世界文学史上的一个重要主题，如荷马史诗《奥德赛》、弥尔顿的《利西达斯》等，以至于死亡与再生的主题成为原型批评学派的理论基石之一，加拿大文学理论家查尔斯·穆尔曼说："在我看来，这个一般主题(其称呼方式有'死亡与再生……)在中世纪文学中以一种占主导地位的形式出现——这便是历程"。(约翰·维克雷编：《神话与文学》，上海文艺出版社，1993年，212页。)

能抵消罪孽，使神灵显身。'"①

发誓时自戕与断身仪式在形式和内容上都是一致的，即通过自残使自己获得一种新的状态，以便誓言更具神圣性。

**（2）宗教仪轨"Chöd"**

藏族"Chöd"的字面意义，即为"断身"。这是金刚乘所有支系的弟子们经常修习的一种宁玛巴瑜伽仪轨。英国学者布罗菲尔德认为这种仪轨"最早可能出自一种前佛教仪轨"②。不过我们现在可以清楚地看到，这种仪轨应该来自萨满教或早期的苯教；其最初形态也不是对魔鬼的祭祀，而是一种"再生"仪式。不过作为佛教的断身仪轨，已明显带有佛教中赎罪和献身的意味。这种仪轨是在静修和冥想中将自己的身体奉献给各路魔鬼。仪式分四个阶段：

"一，白色的分配。大家认为自己的身体变成了精美食物并奉献给'三宝'。

二，什色的分配。大家认为自己的身体变成了田园、食物、衣服和其他日用品，并奉献给护法神（怙主），这些神能排除进入菩提之道中耸立的障碍。

三，红色的分配（血肉布施），认为个人身体中的肉和血分散在了整个空间并奉献给了魔鬼。

四，黑色的分配，认为个人和众生的罪孽都吸收到自己身上，像是一个积累起来的罪身。为赎这种罪和所有人的苦难以及由此而产生的不幸，必须把身体奉献给魔。"③

按照佛经的要求，修行者须在僻静的荒野进行，最好在有 108 个天葬台和 108 个水泉的地方进行。法国藏学家大卫-尼尔不仅对这种仪式作过完整的观察，并进行过亲身体验。她对这种仪式的记录和描述，显得更为生动：

"……修炼者吹起了腿骨号，召唤魔鬼们前来参加宴会——躺在地上的修炼者。他想象着那位神秘体现他个人意志的女性神祇从他头上跃过，手中拿着剑，站在他面前。她一剑便砍下他的头，然后是四肢，接着剥皮，再掏出他的五脏。与此同时，大批的食尸鬼也拥簇在身体周围开始享用他们的美餐。内脏被拽得满地都是，血流成河；丑陋的魔鬼们到处噬咬，大声咀嚼着；而修炼者此时却吟颂着度亡经中的祈愿文催促魔鬼尽情享用：

'很久以来，我不断地从无数其他生灵那里得到食物、衣服以及其他使生命得以维持的物质，使我一次次战胜死亡。今天，我要将我一直所珍惜的躯体供奉给你们。我将肉体供奉给饥饿者，我的鲜血供奉给裸露者，我的骨头作为燃料供奉给寒冷者，我的幸福供奉给不幸者，我的呼吸供奉给死亡者……'

这种神秘的行为被称作红色宴会（或称红色分配、红色供奉），是在黑色宴会之后进行的，其奥义只有那些接受过高级灌顶仪式者才能领悟。"④

---

① Ekvall, R. B. Religious Observances in Tibet: Patterns and Functions. The University of Chicago Press, 1964. p. 166.

② 约翰·布洛菲尔德著，耿升译：《西藏佛教密宗》，西藏人民出版社，1992 年，124～125 页。

③ 图齐、海西希著，耿升译：《西藏和蒙古的宗教》，天津古籍出版社，1989 年，124～125 页。

④ David-Neel. A. Magic and Mystery in Tibet, London: Harper Collins Publishers, 1992. pp. 112～113.

在举行红色宴会时，修炼者嘴里还吟颂着佛经中有关释迦牟尼如何将自己的血肉之躯供奉给野兽和食人魔鬼的本生故事①。从这些资料来看，喇嘛教中的“断身”仪轨，已深深打上了佛教的烙印。不过其中原始的“再生”内涵，仍是至为明确的，这一点可以从内贝斯基的描述中得以证实：

> “被实施‘断身’的巫师要亲眼看到自己的身体被切割撕分为血肉和骨头，奉献给各路神魔。有一位藏人给笔者讲述了他在经受‘断身’仪式时的种种感觉：在举行仪式时，主管‘断身’术的主司告诉手术者，仪式完成之后，接受‘断身’术的他将有一种获取‘新躯体’的感觉。”②

这种有关喇嘛教“断身”仪式的文字与我们上面列举的其他地方萨满教中的“断身”仪式无论是在形式上还是内容上，都没什么区别。法国的艾格莱斯认为：“这种凶险的神秘主义源自最为原始的时期。”③而美国著名的宗教学家艾利亚德则明确地将其确定为萨满教的断身仪轨④。即便在今天，喇嘛教的宗教舞蹈（藏语称“羌姆”）中还有“骷髅舞”；喇嘛教壁画中亦有骷髅的形象，称作“尸陀林主”，被认为是坟墓的主人，故又称“墓地空行母”（图 252）。

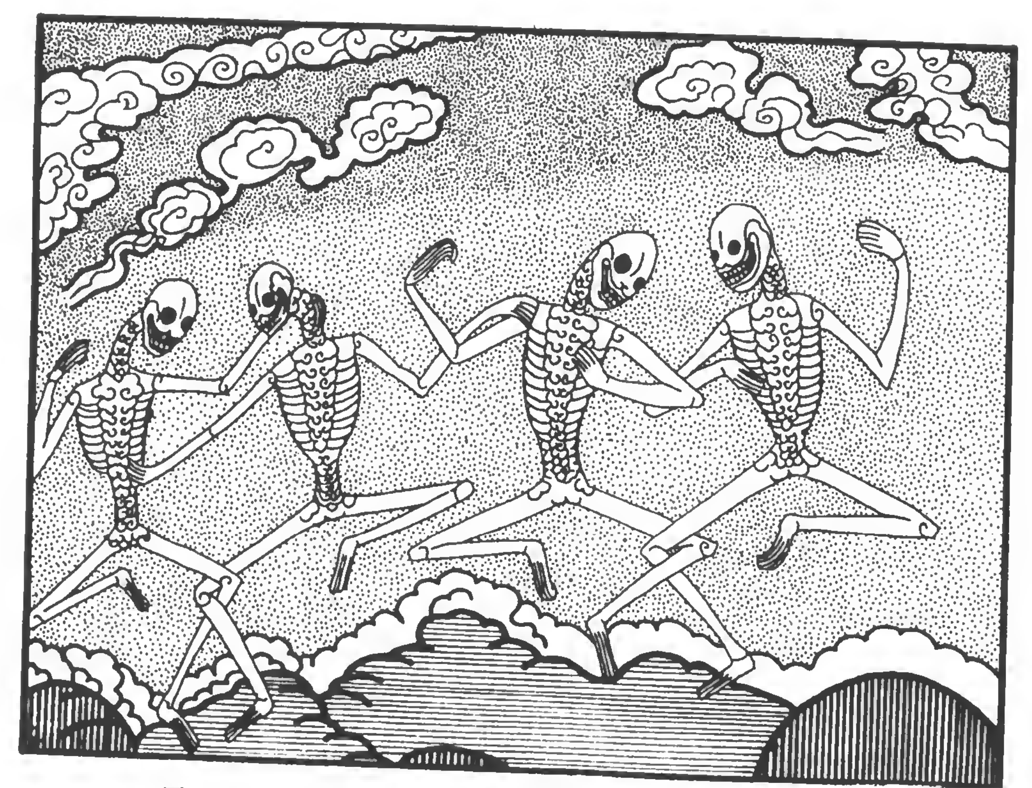


图 252 “尸陀林主”（青海果洛州达日县查朗寺天葬台壁画，当代）
Fig.252 Tibetan fresco from the sky-burial altar at Chalang Lamasery, Dari County, Qinghai, Contemporary

① Eliade, M. Shamanism——Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton University, 1974. p.463.
② 内贝斯基：《西藏氏神灵和鬼神》（下），西藏人民出版社，1993 年，646 页。
③ R. Bleichsteiner. L' Église jaune. Paris, 1937. p.145.
④ 同注①，436～437 页。

**(3)丧葬仪轨**

藏族的天葬无疑是与“断身”仪轨相关联的丧葬习俗。关于天葬的形式,我们无需多言,我们在这里所关心的是其源流和文化内涵。天葬是一种“断身”的变异形式,其文化内涵当然也与“再生”有关,不过我们应从其源流入手,来开始我们的讨论。关于天葬习俗的起源,学术界意见很不一致,见仁见智,各执一说。霍巍先生将各种观点归纳成三类:

1)印度来源说。即根据《大唐西域记》中所载印度葬俗:“送终殡葬,其仪式有三:……三曰野葬,弃林饮兽”, 以及“割肉贸鸽”等佛经故事而发展起来的。

2)本土起源说。即认为天葬是藏族自己固有的东西, 从苯教丧葬习俗中继承下来的。

3)“原始天葬”发展为“人为天葬”说。此说认为西藏的天葬习俗经历了前后两个发展阶段。前期为“原始天葬”阶段,与原始民族的食人之风,或者“弃尸于野”等习俗有关;后期为“人为天葬”阶段,与西藏原始苯教的介入有关①。

对此我们可以进一步归纳为两种:印度来源说和本土说。根据我们前面的材料,印度佛教影响说显然有问题,正好本末倒置了。佛教中“舍身饲虎”、“割肉贸鸽”的故事应该是早期萨满教“断身”的影响,而不是相反。这正如前面所提到的释迦牟尼成佛后断身演法的情况一样。天葬习俗无疑是苯教的内容,而苯教则又是青藏地区的萨满教。如是,这个问题我们应该沿着萨满教的线索去寻找答案。

检索考古资料和历史文献,我们便可发现天葬并不是仅为藏族所独有的殡葬习俗。20 世纪 60 年代在土耳其安纳托利亚(Anatolia)高原发现的公元前 6000 年前的柴特尔·休于遗址的壁画中便出现了天葬的场面。在该遗址总第 8 层的第 8 亚层中,发现了大型神殿的遗迹。在神殿进口的东壁和北壁上绘有八只秃鹫啄食八具无头死尸的天葬壁画(图 253,a)。在第 21 亚层的神殿壁画中,也绘有鹰啄食死尸的场面。在该图的下方,尚有许多与半坡鱼纹盆图案极为相似的抽象鱼纹壁画(图 253,b)。图中的鹰绘以人腿,说明这里的鹰象征着人格神祇。据该遗址的发掘者英国考古学家梅拉尔特(J. Mellaart)解释,这是一种剔尸二次葬的仪式的表现(excarnation),即人死之后将各关节卸开,并将肉全部剔下来喂食秃鹫或其他昆虫野兽等,或直接让秃鹫啄食死尸(此谓之“曝尸”),然后再将骨殖敛葬②。该遗址出土许多散乱不全的个体人骨,这些都被认为是剔尸二次葬的遗迹③。金布塔认为这种剔尸二次葬和二次葬(two-stage burial: excarnation and reburial)是一种“再生”仪轨。在此,鹰作为人格神象征死亡;而鱼则象征再生④。

考古学关于这种剔尸或曝尸后再敛骨进行二次葬的材料极为丰富,从新石器时代早期一直延续到青铜时代。其中最为著名的是苏格兰奥克奈(Orkney)地区发现的伊思比斯特(Isibister)二次葬巨石墓。该墓葬用巨石垒成一个高 3 米、直径 10 米左右的山丘形墓穴。墓穴中发现有几百具骨殖不全的个体人骨。此外尚有大量的鹰骨、鱼骨以及猪、羊等

---

① 霍巍:《西藏古代墓葬制度史》,四川人民出版社,1995 年,336~337 页。

② Mellaart, J. Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia. New York: McGraw-Hill, 1967. p. 89.

③ Mellaart, J. Excavations at Çatal Hüyük. The Third Preliminary Report. Anatolian Studies, 1963(14).

④ Gimbutas, M. The Civilization of the Goddess. San Francisco: Harper, 1991. p. 294.

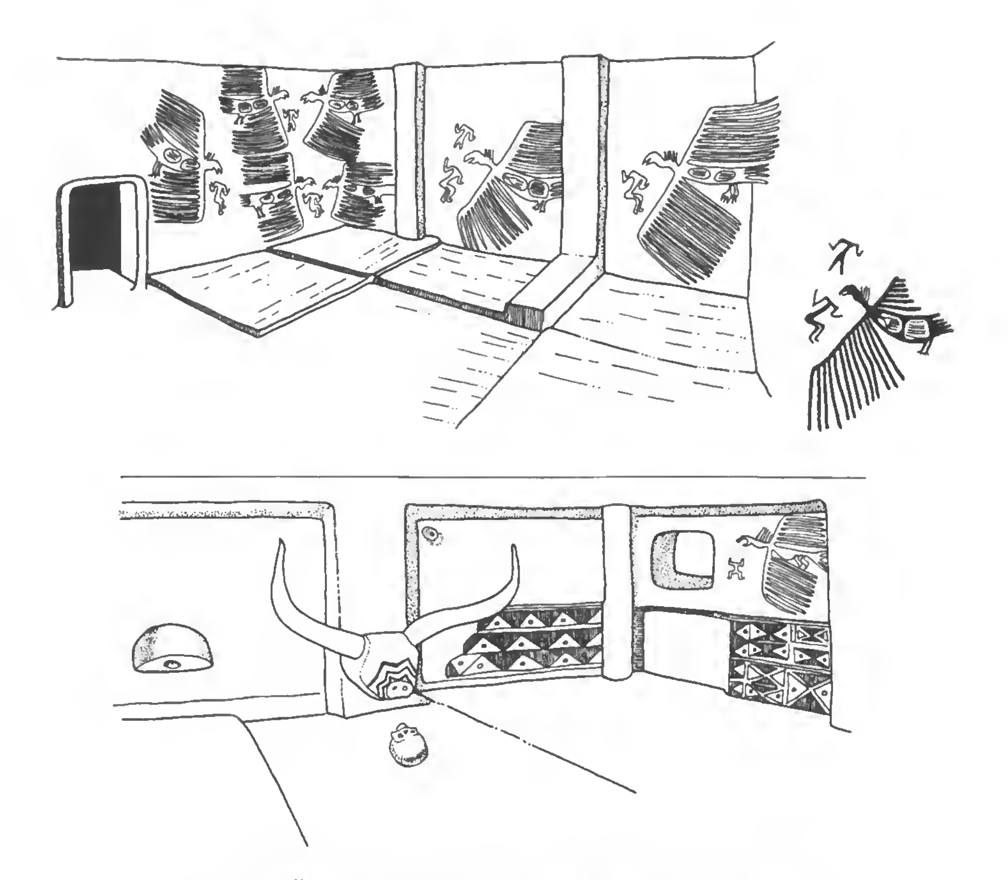


图 253　天葬图(土耳其柴特尔·休于遗址壁画,公元前 6500 年)
Fig. 253　Scene of sky-burial from Çatal Hüyük, Turkey, early 7th mill. B.C.

家畜骨骼,其中尤以鹰骨为最。发掘者海杰斯(J. W. Hedges)将其发掘报告由此而取名为《鹰之墓》。与柴特尔·休于遗址的壁画一样,鹰和鱼在此也象征着死亡和再生女神(Goddess of Death and Regeneration)。离墓穴不远有一处平台,被认为是类似天葬一样用于剔尸和曝尸,待至肉体完全腐烂后,再敛回墓穴中,并举行隆重的二次葬仪式。研究者认为把骨殖敛回墓穴进行二次葬不仅是一个极为重要的宗教仪式,同时也是家族或部落的重大节日。人们载歌载舞,并杀猪羊举行盛大的宴会①。这种考古学解释并非空穴来风,马达加斯加土著人的二次葬至今古风依然②。原始人之所以对骨头(尤其是头骨)如此重视,同样也是出于萨满教的观念:人的生命和灵魂在骨头里,凭借骨骼可以重构生命。

青海地区青铜时代的卡约文化被认为是藏族先民——羌人的文化,而该文化中的二次葬也有剔尸、曝尸和割肢的现象。如青海化隆雄先乡上半主洼发现的卡约文化墓葬中,许多个体人骨残缺不全,且埋葬凌乱③。西藏地区吐蕃墓中也有这种剔尸或曝尸二次葬,如昌都地区贡觉香贝石棺墓④ 和昂仁布马村一、二号墓⑤,发掘时人体尸骨不全,埋葬凌

① Gimbutas. M. The Gods and Goddess of Old Europe: 7000-3500 B. C. London, 1982, pp. 178-220.
② 同①,295 页.
③ 参见刘宝山:《青海省化隆县雄先乡上半主主村卡约墓地 1990 年发掘简报》,《考古》1998 年第 1 期。
④ 西藏文管会文物普查队:《西藏贡觉县贝石棺葬清理简报》,《考古与文物》1989 年第 4 期。
⑤ 霍巍:《西藏昂仁古墓葬的调查发掘与吐蕃时期丧葬习俗研究》,《南方民族考古》1991 年第 4 辑。

乱，甚至人骨与动物骨骼混杂在一起。研究者推断“可能是被肢解后葬人的”[①]。这种人骨和动物骨骼混杂埋葬的现象甚至在青海地区齐家文化中亦有发现[②]。

古代的葬俗与葬式有各种各样，但目的都是一样的，都是为了“再生”[③]，因为都是在萨满文化影响下的产物。如众所周知的曲肢葬，金布塔将此解释为“像胎儿一样在母腹中等待出生的姿势”[④]，而这里的母腹则由隆起的坟堆所象征。

在许多文献材料中，我们亦可发现有关藏族剔尸二次葬的明确记载。《旧唐书·东女国》云：“贵人死者，或剥其皮而藏之，内骨于瓶中，糅以金屑而藏之。”这里的“剥其皮”，便是我们所谓的“剔尸”。杜齐说吐蕃时期人死之后，尸体先放在山顶上，待至尸体腐烂后，再敛葬骨殖[⑤]。这应是我们所谓的“曝尸”二次葬。

藏族历史文献上对于重要人物的死亡称为“曝日”[⑥]，其中便透露出我们在此所讨论的“曝尸”和“剔尸”的意味。这里的“曝尸”和“剔尸”均可包括在我们所讨论的有关“断身”的范围之内。在古代藏族文献中，我们甚至可以发现丧葬仪轨中有关“断身”的明确记载。藏文典籍《五部遗教·国王遗教》云：

> “大王止贡赞普亡时，请来达瑟、阿豺本波，(他们)用两块黑石头同(肢解了的)肉和成一团，将死人皮从灰白的魂之所依(指尸体)裁割下来。”[⑦]

敦煌发现的吐蕃文书中有一部叫《死亡之路疏证》，其中谈到亡灵在地狱也要经历“断身”仪式，其曰：

> “亡灵来到一如描述中的地狱铁屋之中，无数的魔鬼(rākṣasa)用火来烧烤和折磨他，然后将他切成碎片……”[⑧]

只有经过“断身”之后，才能获得“再生”。如同萨满教一样，苯教的“死亡”也是“再生”，同时也是一种“去故而就新”。

艾利亚德在《萨满教——古代迷狂术》一书中对“断身”(dismemberment)仪式的形式和内容均作了全面而深刻的研究，认为“断身”如同“迷狂”(ecstasy)一样，都是萨满教典型的仪式和特征。“断身”仪式用于“再生”的各种场合，诸如入社式、成丁礼、入教式、授职仪式等举凡个人人生中富有宗教意义的重大转折时，均需“断身”仪式[⑨]。从上面的考古资料来看，“断身”仪式至少在新石器时代便已出现[⑩]，那么藏族的天葬既然是萨满教的一种“断身”仪式，属苯教文化内涵，其起源便应沿着萨满教的线索去寻找答案。

霍巍先生认为西藏的天葬风俗的真正源头，有可能来自中亚，尤其是与南北朝至隋唐初传入并流行于我国的拜火教(或祆教)的天葬习俗之间，可能有着更为直接的联系。他

---

① 霍巍：《西藏昂仁古墓葬的调查发掘与吐蕃时期丧葬习俗研究》，《南方民族考古》1991年第4辑。

② 卜玉凤：《青海省大通县陶家寨齐家遗址发掘简报》，《考古与文物》(待刊)。

③ Gimbutas, M. The Civilization of Goddess. San Francisco: Harper, 1991. 223～256.

④ 同注②。

⑤ 杜齐、海西希：《西藏和蒙古的宗教》，311页。

⑥ 巴科：《吐蕃王朝政治史》，《国外藏学研究译文集》(2)，西藏人民出版社，1987年。

⑦ 转引自霍巍：《西藏古代墓葬制度史》，四川人民出版社，1995年，271页。

⑧ M. Lalou. 1950“Le Chemin des morts dans les croyances de Haute-Asie,” Revue de l'histoire des religions, CXXXV (1949). pp. 42～48.

⑨ Eliade, M. Shamanism ——Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton University, 1974. p. 420.

⑩ 同注③，283页。

进一步推论道：

"西藏天葬习俗的起源年代，大致应当与拜火教传入我国的进程相一致，相当吐蕃王朝兴起之前或兴起之初，亦即公元5～7世纪左右，距今约一千多年的历史。"①

说天葬习俗来自中亚，可谓卓识；但将其归之于祆教，则大可不必。我们曾经说过萨满教是世界性的、惟一的和最原始的宗教形态②，而拜火教和苯教（包括其他后来的宗教）都是在萨满教的基础上发展起来的，并且基本上都保持了萨满教的主要特征，故两者在本质上均为萨满教之属。它们与萨满教的区别只是时空方面的变异而已。从时间上来看，拜火教并不比苯教早，可以说拜火教和苯教分别是中亚地区和藏族地区的萨满教。至于拜火教和苯教是如何以及何时从萨满教发展（或传播）而来，这则是另外一个研究课题。不过诚如霍巍先生所见，西藏的苯教和中亚（或西亚以及整个欧亚草原大陆）曾经普遍流行过的萨满教有着渊源关系。其实藏族天葬的渊源及其文化内涵与中亚（拜火教）、印度等地的天葬相同，均来自早期萨满教中具有"再生"意味的断身仪式。换句话说，西藏早期苯教中具有"再生"文化内涵的"断身"仪式，在丧葬方面有两种表现形式：土葬（剔尸、割肢二次葬）和天葬。在研究天葬习俗的同时，学者们不可避免地涉及到天葬习俗是什么时候开始的这一问题。然而正确的提问应该是西藏的土葬是什么时候结束的。因为前者提问的基础是建立在土葬与天葬在时间上相互替代的理解之上，而这种理解会使我们误入歧途。上述材料证明，天葬和土葬有着本质上的相同之处：断身与再生。并且两者均始于人类远古时期，一直并行不悖地延续了几千年。只不过是早期的天葬材料由于文献阙如，我们无法查证罢了③。

据藏族史料，西藏的天葬制度是由印度僧人帕·当巴桑结创于12世纪④，或由觉巴·纪登贡布于12世纪创于墨竹工卡县的直孔梯寺院⑤。而对于西藏土葬结束的时间，文献记载也正好是12世纪⑥。这给人一个错觉，似乎二者之间确有一种替代关系。此外，考古资料也表明，吐蕃后弘期及其以后确乎不见土葬。其实这些资料只能说明藏族土葬的结束时间，或有关天葬的最早记录。从人类学角度来讲，像天葬这样一种旧石器时代晚期和新石器时代初期的古老习俗，是不可能在12世纪产生或传播的。至于现在天葬仪式中

---

① 霍巍：《西藏古代墓葬制度史》，四川人民出版社，1995年，345页。

② 参见汤惠生：《关于萨满教和萨满教研究的思考》，《青海社会科学》1997年第2期。

③ 尽管藏族早期文献中没有关于天葬的明确记载，但与天葬相关的或间接消息依然可以发现。意大利藏学家费拉丽在其《笺注"卫藏圣迹志"》一书中的注152云：

公主帕玛赛（Padam gsal）是赞普赤松德赞的女儿，她因病而死……在（桑耶秦浦）寺庙前方有一块石板，据说帕玛赛公主的遗体肢解以前，就放在这块石板上。"（《国外藏学研究译文集》，377页，西藏人民出版社，1989年。）

这里"肢解"一词，便透露出与天葬相关的消息。此外，还有些汉文典籍的材料可备参考，如《通典》卷一九三引录公元7世纪《西蕃记》关于康国的记载：

"俗事天神，崇敬甚重，云婶儿七月死，失骸骨。事神之人，每至其月，俱著黑叠衣，徒跣；抚胸号哭，涕泪交流。丈夫妇人三五百人，散在草野，求天儿骸骨，七月便止。国城外，别有二百余户，专知丧事。别筑一院，其内养狗。每有人死，即往取尸；置此院内，令狗食之。肉尽，收骸骨埋殡，无棺。"

④ 转引自注①：《西藏古代墓制度史》，四川人民出版社，1987年，349页。

⑤ 同注④。

⑥ G. N. Roerich. The Blue Annals. Calcutta, 1953. p. 418.

所蕴涵的“赎身”和“施舍”等解释，只不过是后来附会其上的一种佛教理解，或者说是一种误解。天葬中的断身仪轨与其他形式中的断身仪轨一样，其本质文化内涵同样也是“再生”。

既然萨满教是世界上普遍流行过的原始宗教，那么“断身”仪轨及其包含在其中的“再生”或曰“去故而就新”的文化内涵，也应普遍见诸世界各地的早期文化之中。这从我们上面列举的考古学资料中可见一斑外，各地神话传说中也包含了大量与“断身”相关的材料。

在这方面集大成者首推弗雷泽的《金枝》。其书名便与我们的主题相关：森林女神狄安娜神庙的祭司守护着神庙边上的一棵圣树。但倘若有人能从这棵圣树上折取一根树枝（即金枝），便可获得与祭司决斗的权利；如果他在决斗中能杀死祭司，他便可以取前任而代之。那么这则神话后面所包含的文化意味是什么？包含在该神话中的人类思维和人类认识又是什么？弗雷泽说此间是有关神的死亡与复活，由此反映出人类从季节变化、植物枯荣中总结出来的认识规律。一句话，即我们在此所讨论的“去故而就新”的主题。洋洋数百万言的《金枝》都是紧紧围绕着这一主题来进行的，其中最有代表性的是阿多尼斯神话。

阿多尼斯是谷神和春天之神，其主要特征是周期性的死而复生，一如谷物周期性生长和春天周期性交替。阿多尼斯最初是巴比伦和叙利亚闪米特人所崇拜的神祇，原来的名字叫塔穆兹，而阿多尼斯是对其尊称，原意为闪米特语“主”或“老爷”之谓。公元 7 世纪左右，希腊人将该神引入希腊，随后即被整个欧洲所接受。该神在埃及和西非又称作奥利西斯或阿蒂斯。我国神话中的后稷或可列入其间。后稷不仅是谷神，同时也具有周期性死而复生的特征①。弗雷泽将阿多尼斯称作“东方神”，并认为“这个东方神有着许多名字，而且基本上都是同一性质”②。

阿多尼斯的死亡与再生紧紧连在一起，死即再生，死是为了下一个新生。欧洲各地每年春天都要举行阿多尼斯的祭祀仪式，这些仪式无论在形式或意义上都与我们所讨论的“断身”仪式极为相似。

罗马人春天祭祀阿多尼斯的仪式一般进行三天。第三天，即三月二十四日，叫作“血日”：

> “阿契盖勒斯或祭司长把自己的手臂割出血来，作为祭品上供……下级僧人受到狂野音乐的刺激，飞旋地跳着舞，摇着头，散着发，等到音乐进入狂热状态，感觉不出痛苦了，他们用瓷片或刀子将自己的身体划破，让祭坛和圣树染满他们流下的血。这种可怕的仪式也许是对阿多尼斯悼念的一个组成部分，目的可能是为了增强他们的复活能力……为了同样的目的，新僧人进行自我阉割。当宗教激情鼓动起来进入高潮时，他们便动手阉割，并把割下来的东西向女神像猛砸，之后再将其虔诚地包起来埋在地下或藏于圣室之中。跟人们奉献鲜血一样，这些也被认为有助于阿多尼斯回生促进大自然的普遍复苏。”③

在叙利亚情况亦复如是，春天祭司之日：

---

① 叶舒宪：《诗经的文化阐释——中国诗歌的发生研究》，湖北人民出版社，1996 年，478～504 页。

② 詹·乔·弗雷泽：《金枝》（上），中国民间文学出版社，1996 年，474 页。

③ 同注②，508～509 页。

"人群从叙利亚以及叙利亚附近地区涌到女神圣所……祭司们自己拔出刀来进行阉割……男人们的脉搏随着音乐跳动,他们的目光被喷出的鲜血景象所眩惑,一个接一个地扔下身上的衣服,大叫着跳向前去,抄起场上事先预备好的利刃,就地割下自己的阳物,血淋淋地拿在手中……"①

除了这些正式和公开的仪式外,还有一些秘密祭祀仪式。也是在罗马祭祀阿多尼斯时,那些新入教的教徒,要用牛血洗礼,他们从头到脚都被牛血淋得鲜红:

"他们受到同伴的礼拜,不,是接受同伴们的爱慕,人们认为他们是再生的,是永远不死的……在此后的一段时间内,虚构的新生状态将持续着,让他们吃牛奶,像新生婴儿一样。他们的再生与他们的神的再生是在同一个时候。"②

奥利西斯是古埃及的阿多尼斯,其传说中的断身更具典型意义。奥利西斯被其弟泰丰害死并将尸体肢解成许多碎块埋在全国各地。后来奥利西斯的两个妻子将碎尸分别找着,拼凑起来后令其复活。所以每年春天,埃及人在祭祀奥利西斯时,都要用一偶像(或活人),将其打碎(或杀死肢解),埋入地下以促使农作物的生长;或将其复原,以象征奥利西斯的复活③。

正是由于"断身"仪式所具有的"再生"或"去故而就新"的文化内涵,所以许多地区把死神同时也作为再生神来崇拜。如德国的爱森纳赫地区,每逢春天五朔节,人们都要举行迎接春天的仪式,该仪式又可称"送死神节"。仪式中妇女们举着死神偶像游行,之后再把死神偶像打碎,人们分别把碎片带回自己的地里加以埋葬。弗雷泽对此解释道:

"刚被毁掉的神灵——即所谓死神—肯定具有某种苏醒复活、促进生长的影响,它能把这种影响传给植物界,甚至动物界。某些地方遵守一种风俗,拿几块死神草像的碎片,把他们放在牲口槽里使牲口繁殖。那么,该死神像具有促进生命的品德,是毋庸置疑的。"④

《圣经》耶稣受难——复活的故事也在我们所讨论的"断身"——"再生"和死亡——复活这一主题之列。耶稣是被钉在十字架上而死的,而"十"字从古埃及到基督教,都是生命的象征和符号。这方面的材料可谓汗牛充栋,遍及世界各地,我国也不例外。叶舒宪和萧兵先生曾将后稷与阿多尼斯联系起来进行比较研究⑤,我们在此就不必多加引述和重复。

产生我们所讨论的有关断身的仪轨和神话,当然是来自萨满教中不可调和的二元对立思维。断身仪轨与神话中的二元对立分别为新与旧、未来与过去、骨(灵魂、生命)与肉、生命与死亡、断身与再生、神圣与世俗、文化行为与自然行为等。正因为这些都是价值判断中对立的二元,前者是价值取向中的肯定因素,后者则是否定因素,而仪式正是作为文化选择对这两者的取舍。仪轨是一个文化行为和过程,而死亡则是一种自然行为;那么作为自然行为的死亡当然无法代替通过仪轨来进行的文化选择,即对前者肯定因素的选择。只有通过仪轨这样一种文化行为后,方能使二元对立思维中对肯定因素的价值取向实现其"现实效力":葬礼中的断身仪式是对"再生"的选择;成丁礼和入教式中的自我戕害是对

① 詹·乔·弗雷泽:《金枝》(上),中国民间文学出版社,1996年,509~510页。

② 同注①,512页。

③ 同注①,550页。

④ 同注①,454~458页。

⑤ 叶舒宪:《诗经的文化阐释——中国诗歌的发生研究》,湖北人民出版社,1996年,478~504页。

"新"(社会身份)的选择;藏族发誓时断指仪式是使自己处于一种新的神圣和特定状态,从而使誓言更具有效性和神圣性。无论什么场合,断身都具有去故就新的文化意义,是新旧之间、生死之间的文化选择。

由此来看,青海岩画中 X 射线风格的动物岩画,不能以再生巫术的理论简单加以套用,应该是萨满教二元对立观念的反映,即死亡与再生之间的对立,是对"再生"、"生命"等肯定因素的崇尚和追求。

# 十四　连臂舞

## (一)考古学上的连臂舞和环形舞资料

1973 年,青海大通上孙家寨马家窑文化墓葬中出土了一件彩陶盆,其中绘以手拉手人群形像,五人一组,共三组。这种手拉手人群形象曾引起学者们极大的兴趣和五花八门的解释。不过大多数学者都倾向将其解释为"舞蹈",故定器名为"舞蹈盆"。1995 年 8 月,青海海南州宗日马家窑文化墓葬中又出土一件舞蹈盆,纹饰亦为内彩手拉手人群,共两组:一组 12 人,另一组 13 人(图 254)。甘肃也出土过同样类型的舞蹈盆(图 255)。野

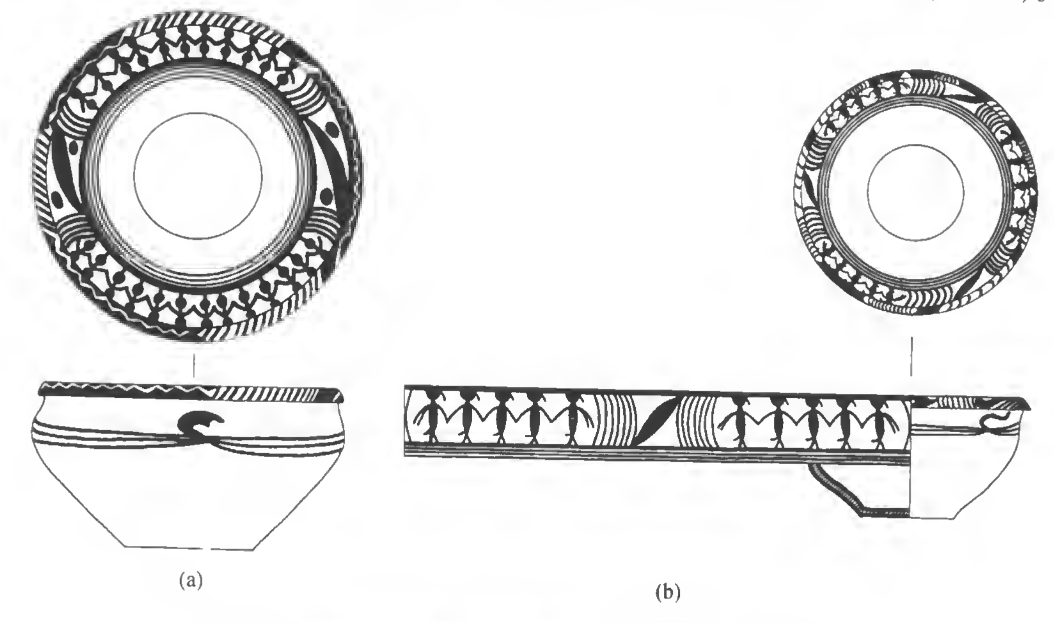



图 254　马家窑文化舞蹈盆(青海,公元前 3000～前 2000 年)

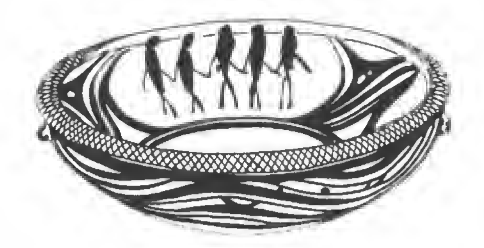
(a)海南州出土;(b)大通出土

Fig. 254　Polychrome ceramic vessels designed with scenes of dancing hand-in-hand from Qinghai, Majiayao Culture, 3000～2000B.C.

(a) from Hainan Prefecture; (b) from Datong County

牛沟岩画中也发现有同样造型的"舞蹈"图案(参见图 58)。然而就世界范围而言,手拉手人群形象乃是新石器时代彩陶和岩画(包括青铜时代)艺术中的一个常见主题。手拉手舞蹈(dancing hand-in-hand),又可叫列队舞(dance in row)、环形舞或圆圈舞(dance-round)。

为了统一,我们称之为"连臂舞"。



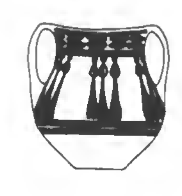
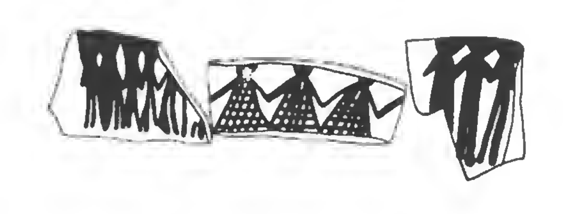
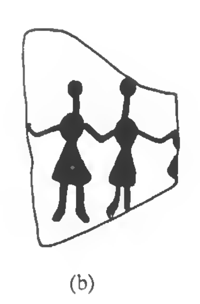


图 255 甘肃出土的马家窑文化舞蹈盆

Fig.255 Polychrome ceramic vessels with designs of dancing hand-in-hand, Majiayao culture, Gansu Province

这种连臂舞以明确的形式最早出现在公元前 5000 多年前两河流域北部哈拉夫(Halaf)文化的彩陶片上[①]。稍后在公元前 4000 多年前的欧贝德(Ubaid)时代早期的梅梅(Mehmeh)文化类型中亦有发现(图 256)。尽管这些连臂舞的人物形象在服饰、头饰或人物造型上有所区别,但"连臂"的本质特征仍是一样的。欧洲新石器时代的彩陶上同样发





(a) (b)

图 256 饰有连臂舞的彩陶片(两河流域,公元前 5000～前 4000 年)

(a)哈拉夫文化,公元前 5000 年;(b)欧贝德文化,公元前 4000 年

Fig.256 Painted pottery sherds from Mesopotamia, 5000～4000B.C.

(a)From Halaf Culture, 5000B.C. (B)From Ubaid Culture, 4000B.C.

现有这种连臂舞[②](图 258)。印度河谷文明被认为与西亚新石器时代文明有很大的关系[③],故其彩陶和岩画等古代艺术中大量发现这种连臂舞的形象(图 257、259、260、261)。英国考古学家威勒(M. Wheeler)认为这是农业文化特有的形象[④]。

① Mellaart, J. The Neolithic of the Near East. London: Thames& Hudson, 1975. p. 117, 55, 12.

② Gimbutas, M. The Civilization of the Goddess. New York: Happer Collins, 1991. p. 170.

③ 西方学者认为印度河谷的文明来自西亚文明,但有些学者如 G. Clark, S. M. Wheeler 以及印度的学者则认为印度河谷的文明为土生土长。参见 Gajjar, I. N. Ancient Indian Art and the West——A Study of Parallels, Continuity and Symbolism from Proto-historic to Early Buddhist Times. Bombay, 1974, pp. 15～16.

④ Wheeler, Sir M. Civilizations of the Indus Valley and Beyond, London: Thames and Hudson, 1966, p. 92.

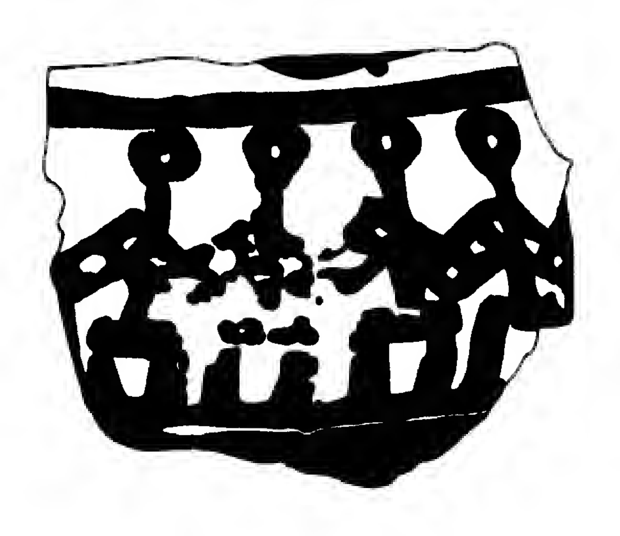



图 257　饰有连臂舞的彩陶片(印度河谷奈夫代托利地区,公元前 1660 年)
Fig.257　Polychrome ceramic sherds from Navdatoli, Indus Valley, 1660. B.C.

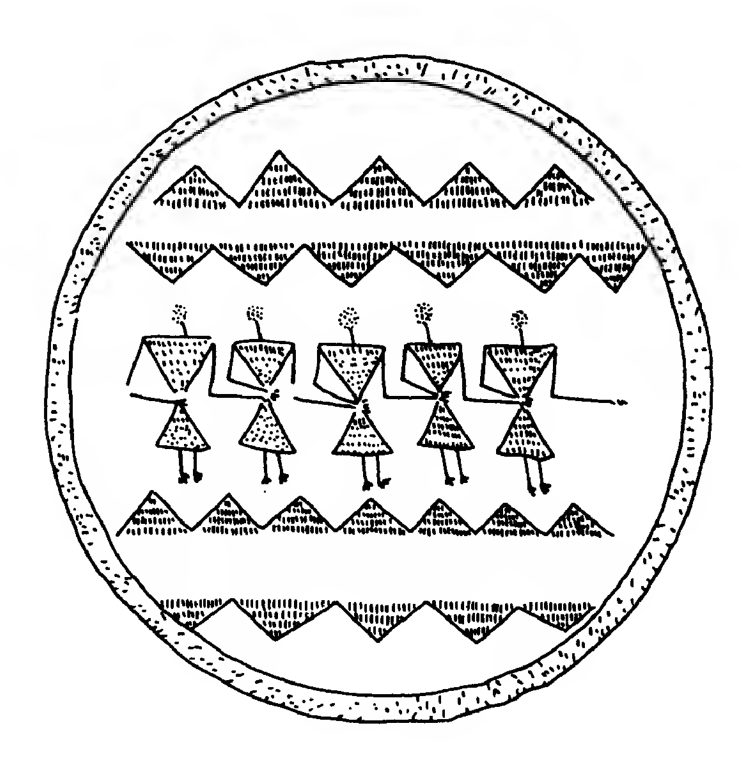
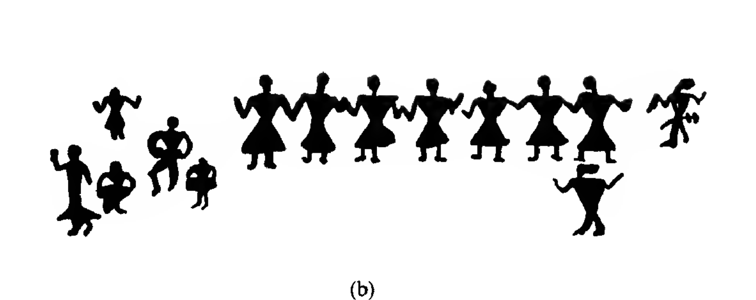


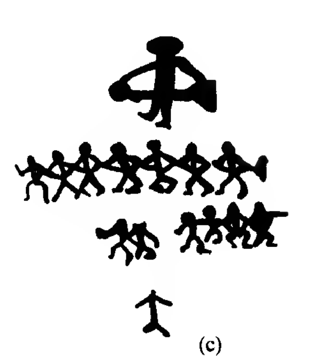
图 258　饰有连臂舞的陶盘(欧洲南部撒丁岛萨利地区,公元前 4000 年)
Fig.258　Plate designed with scene of dancing hand-in-hand
from Monte d'Accoddi sanctuary, Sassari, Sardinia, c. 4000 B.C.



(a)



(b)



(c)

(d)

图 259　手拉手舞蹈形象(印度岩画)

(a)摩迪地区,历史时期;(b)阿布昌地区,铜石并用时期;(c)比姆贝卡地区,历史时期;

(d)卡尔威地区,中石器时代

Fig.259　Rock art of dancing hand-in-hand from India:

(a)Modi, historic; (b)Abchand, Sagar, historic; (c)Bhimbetka, historic; (d)Kharwai, Mesolithic

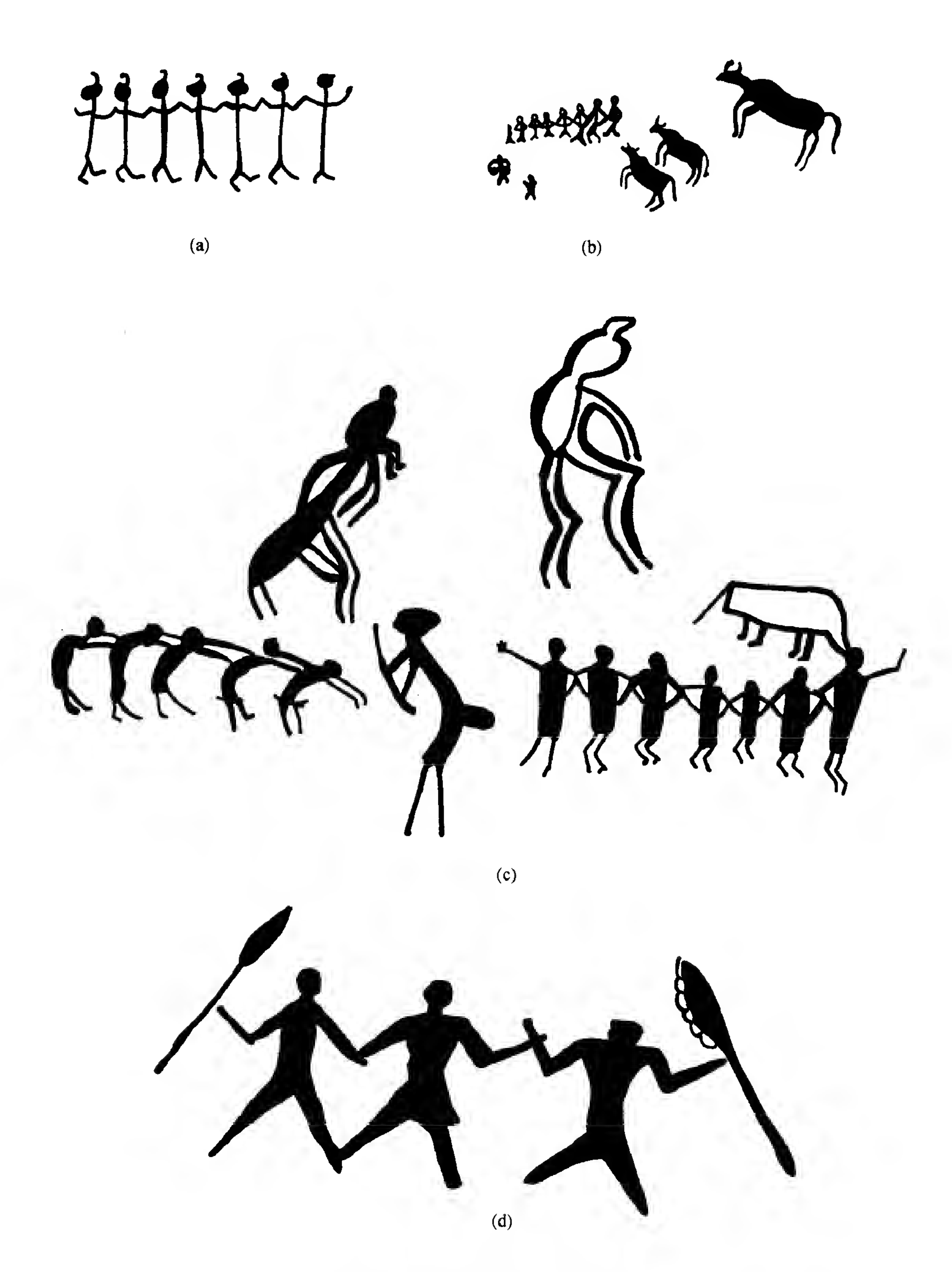
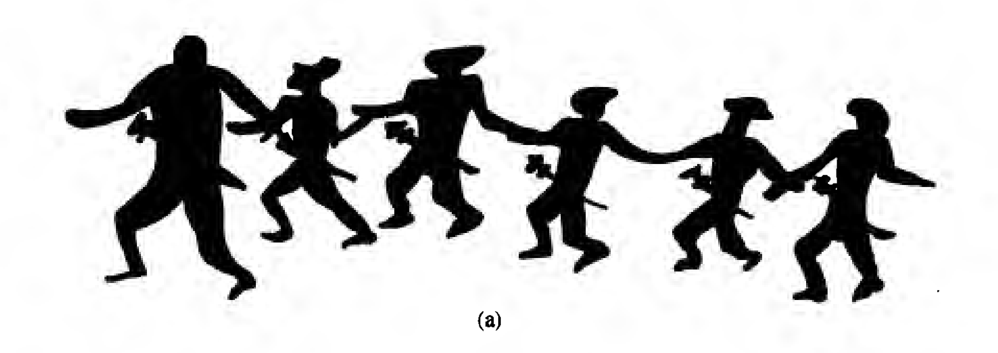



图 260　手拉手舞蹈形象(印度岩画)

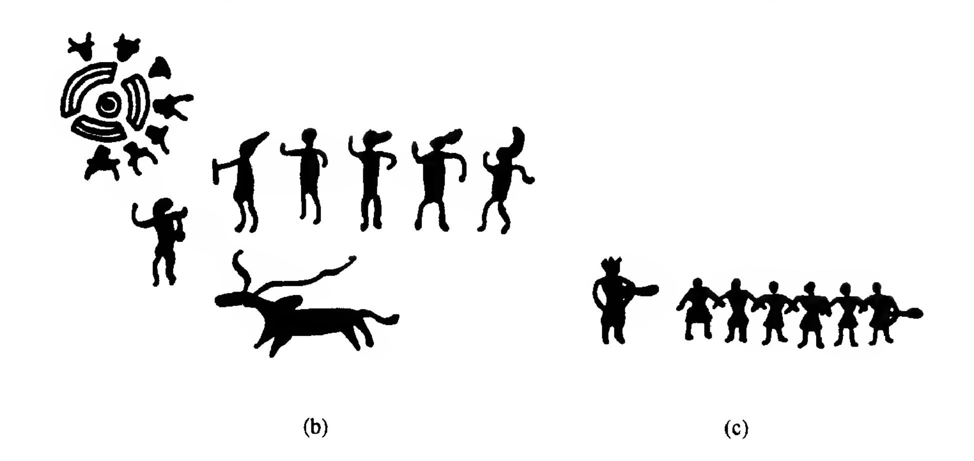
(a)鲍培尔地区,中石器时代;(b)比姆贝卡地区,历史时期;(c)卡拖提亚地区,历史时期;(d)泽利地区,历史时期

Fig. 260　Rock art of damcing hand-in-hard from India

(a) Bhopal, Mesolithic; (b) Bhimbetka, historic; (c) kathotia Karad, historic; (d) Zairi, historic



(a)



(b) (c)

图 261　手拉手舞蹈形象(印度岩画)

(a)苏建普拉地区,历史时期;(b)摩迪地区,历史时期;(c)赞布威帕地区,历史时期

Fig. 261　Rock art of dancing hand-in-hand from India:

(a)Sujanpura, historic; (b)Modi, historic; (c)Zambudwipa, histroic

相比之下,这种艺术主题在岩画中更为常见和普遍。在我国,以新疆呼图壁岩画中的连臂舞形象最为著名。该连臂舞用研磨法制成,共两排,上排 34 人,下排 21 人。与这些连臂舞形象相联系的是男女交合图(图 262),男女生殖器的勃起均加以夸张描绘,明确无误地表达出生殖崇拜的文化内涵[①]。新疆富蕴县唐巴勒塔斯洞穴彩绘岩画也有连臂舞形象。人物分为上下两排,共 11 人(图 263)。与该画面相联系的尚有拉弓引箭、骑马以及其他人物形象[②]。内蒙阴山岩画中的连臂舞较为别致,画面上四个主要人物形象连臂而舞。人物的生殖器加以夸张,从脚下绕上来与臂相连(图 264)。内蒙磴口岩画的连臂舞形象则被绘制在一个方框内,框外有一只北山羊[③] (图 265)。甘肃黑山岩画中的人物形

① 王炳华:《新疆天山生殖崇拜岩画》,文物出版社,1991 年,14～16 页。

② 苏北海:《新疆岩画》,新疆美术摄影出版社,1994 年,25～27 页,图 1～2。

③ 陈兆复:《中国岩画发现史》,上海人民出版社,1990 年,209～300 页。



图 262　连臂舞(新疆石门子呼图壁岩画,公元前 7 世纪)

Fig.262　Dancing hand-in-hand from Hutubi site of rock art in Xinjiang, 7th Cent. B.C.



图 263　连臂舞(新疆富蕴县唐巴勒塔斯洞穴岩绘,青铜时代)

Fig.263　Dancing with arms interlocked from Tangbaletasi site of rock painting in Xinjiang, Bronze age

象主要分三排。虽然人物形象不是连臂而舞,但人物形象的动作均为一致,故可理解为列队舞或圆圈舞[①] (图 266)。圆圈舞最典型的是云南沧源岩画。沧源第七崖面中心是一个

① 甘肃省博物馆:《甘肃嘉峪关黑山古代岩画》,《考古》1990 年第 4 期。

圆圈，五个人环绕圆圈，一手上举，一手下垂，动作划一，翩然而舞① (图 267)。这是我国惟一的一幅采用俯视角度绘制的圆圈舞岩画。云南的大理也有连臂舞的岩画形象(图 268)。宁夏贺兰山岩画中的连臂舞是一幅比较典型的连臂舞形象。人物形象用敲凿法制作，六人一排连臂起舞，人物均着长袍，头戴大沿帽。一排舞人的上方，刻凿出单独一

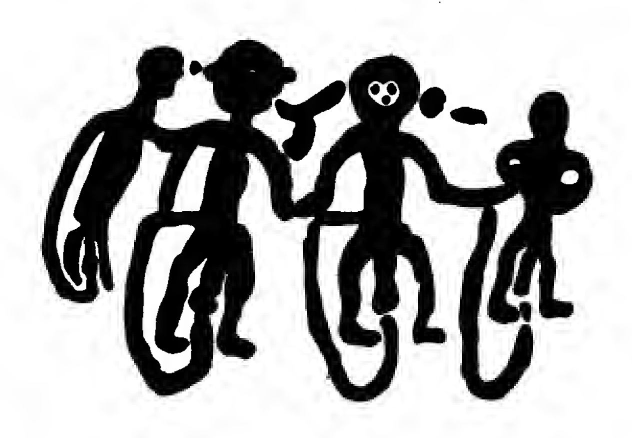


图 264　连臂舞(内蒙古阴山岩画，青铜时代)

Fig.264　Dance depiction from Yinshan site, Inner Mongolia, Bronze Age



图 265　连臂舞(内蒙古磴口岩画，青铜时代)

Fig.265　Dancing scene from Dengkou site, Inner Mongolia, Bronze age



图 266　队列舞(甘肃黑山岩画，青铜时代)

Fig.266　Dance in row from Heishan site, Gansu Province, Bronze age

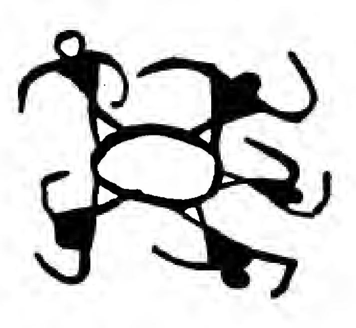


图 267　环形舞(云南沧源岩画，公元前后)

Fig.267　Dance-round from Cangyuan site, Yunnan Province, 100B.C.

① 汪宁生：《云南沧源岩画的发现与研究》，文物出版社，1985 年，34 页。

个穿长袍戴大沿帽的人物形象，这可能是环形舞居中央进行指挥的萨满或巫师的形象[1]（图 269）。不过在我国，规模最大的列队舞或圆圈舞，应属花山岩画。花山岩画位于广西左江流域的宁明县境内。花山岩画的主要形象，均为蹲踞式人形，即双手上举，两腿半蹲状。其动作统一，队列整齐[2]（参见图 199），当属我们所讨论的环形舞，只不过作者不谙透视法，无法绘制成环形罢了。前面我们谈到的马家窑文化半山类型彩陶上的蛙纹或人形纹，其展开图亦为连臂舞形式（图 270）。

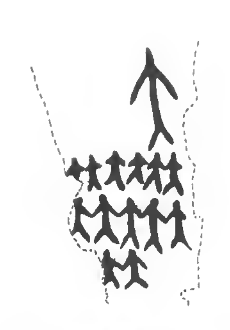


图 268 连臂舞（云南大理洞穴岩画，公元前后）
Fig.268 Dance in row from Cangshang site at Dali, Yunnan, 2000B.P.



图 269 连臂舞（宁夏贺兰口岩画，青铜时代）
Fig.269 Dancing hand-in-hand from Helankou site, Ningxia, Bronze age

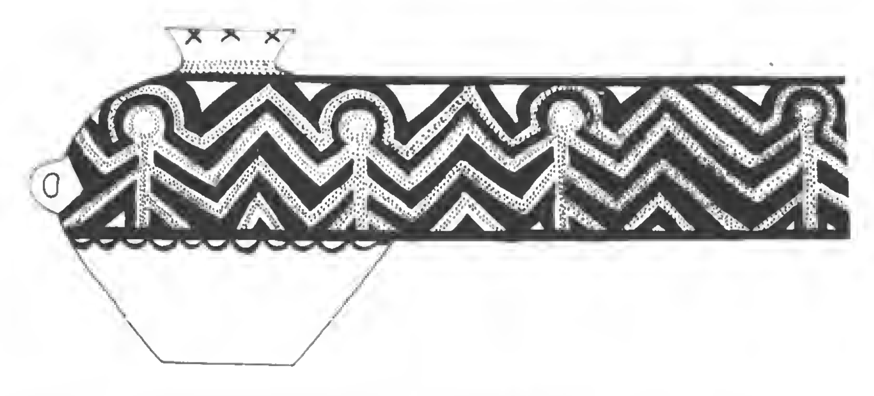


图 270 "蛙纹"展开图（马家窑文化半山类型彩陶，公元前 3000～前 2000 年）
Fig.270 unfurling design of anthropomorphic figures hand in hand from Polychrome ceramic vessel of Banshan Type, Majiayao Culture, Qinghai

亚洲地区这种形象在岩画中出现最多的是印度，其时代从中石器时代延续到历史时期[3]，其中在波帕尔发现的环形舞岩画，对我们考察连臂舞有着非常重要的意义（图 271）。在土耳其东部的贝约克·达什（Beyuk Dash）地区，有一组与狩猎有关的连臂舞形象

① 王系松等：《贺兰山岩画》，宁夏人民出版社，1990 年，图版 1。
② 王克荣等：《广西左江岩画》，文物出版社，1988 年，132、139 页。
③ Brooks, R. R. R. et al Stone Age Paintings in India. New Haven & London: Yale University Press, 1976. pp. 15～21.

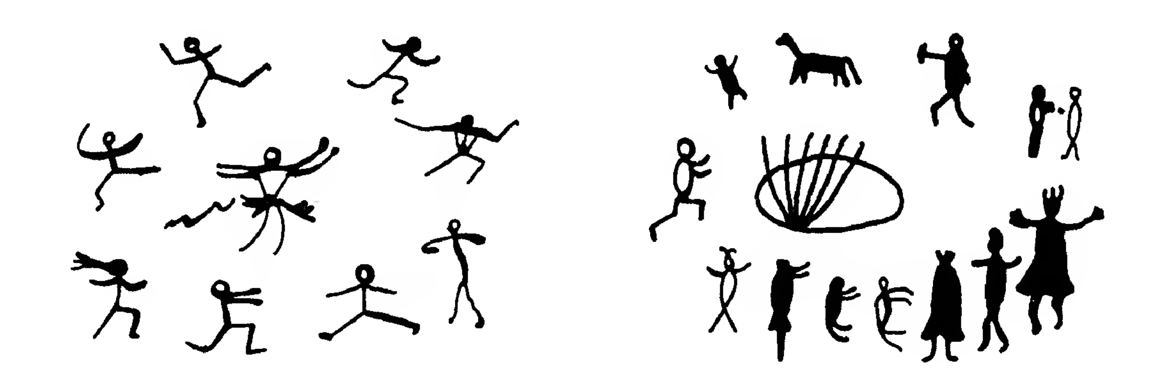
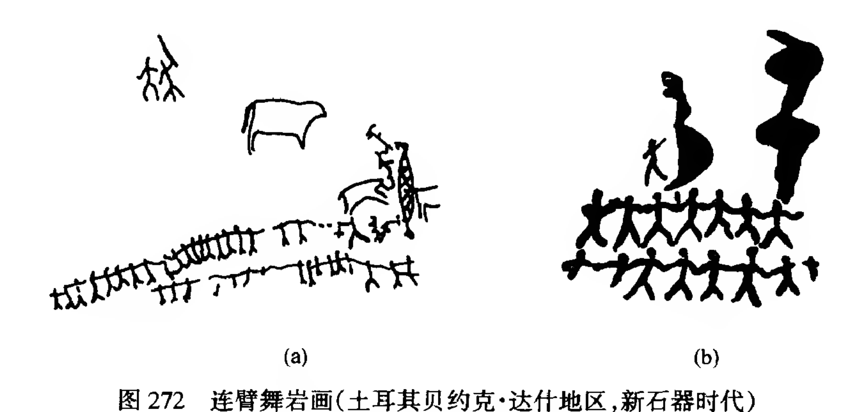


图 271　圆圈舞岩画(印度波帕尔地区,历史时期)

Fig.271　Dance-round from Bhopal, India, historic



(a)　　(b)

图 272　连臂舞岩画(土耳其贝约克·达什地区,新石器时代)

(a) 猎牛图;(b)生殖女神崇拜

Fig.272　Rock engravings from Beyuk Dash, Neolithic

(a)with men holding hands and driving cattle into a net; (b)with two figures of the first style above a later dancing scene

(图 272,a),被认为是公元前 6000 年间,即中石器时代晚期或新石器时代早期的作品①。有两队连臂舞人群。人群的上方尚有两只动物,动物前方绘网状物,动物后面有两个人,其中一人似乎手执棍棒。据英国考古学家梅拉尔特(J. Mellaart)解释这是一幅狩猎图。贝约克·达什地区的库布斯坦(Gubostan)岩画中有两排手拉手人形,在这两排舞蹈者的上面,有两个体型巨大的女性形象(图 272,b)。阿纳蒂对此解释为对生殖女神的崇拜仪式②。在意大利著名的梵尔卡莫诺(Valcamonica)岩画中,也有这种艺术主题,被认为是公元前 7000～前 5000 年间的作品③。连臂舞形象叠压在早期的动物形象上,第二排中间的人形,头上戴有类似头盔的装饰性头饰,应是领舞之巫师(图 273)。

① J. Melaart. The Neolithic of the Near East. London: Thames & Hudson. 1975. p. 198, Fig. 122; c

② Anati. E. World Rock Art——The Primordial Language, Edizion del Centro Camuno di Studi Preistorici. Brescia, 1994. p. 142.

③ 同注②. p. 60, Fig. 50.

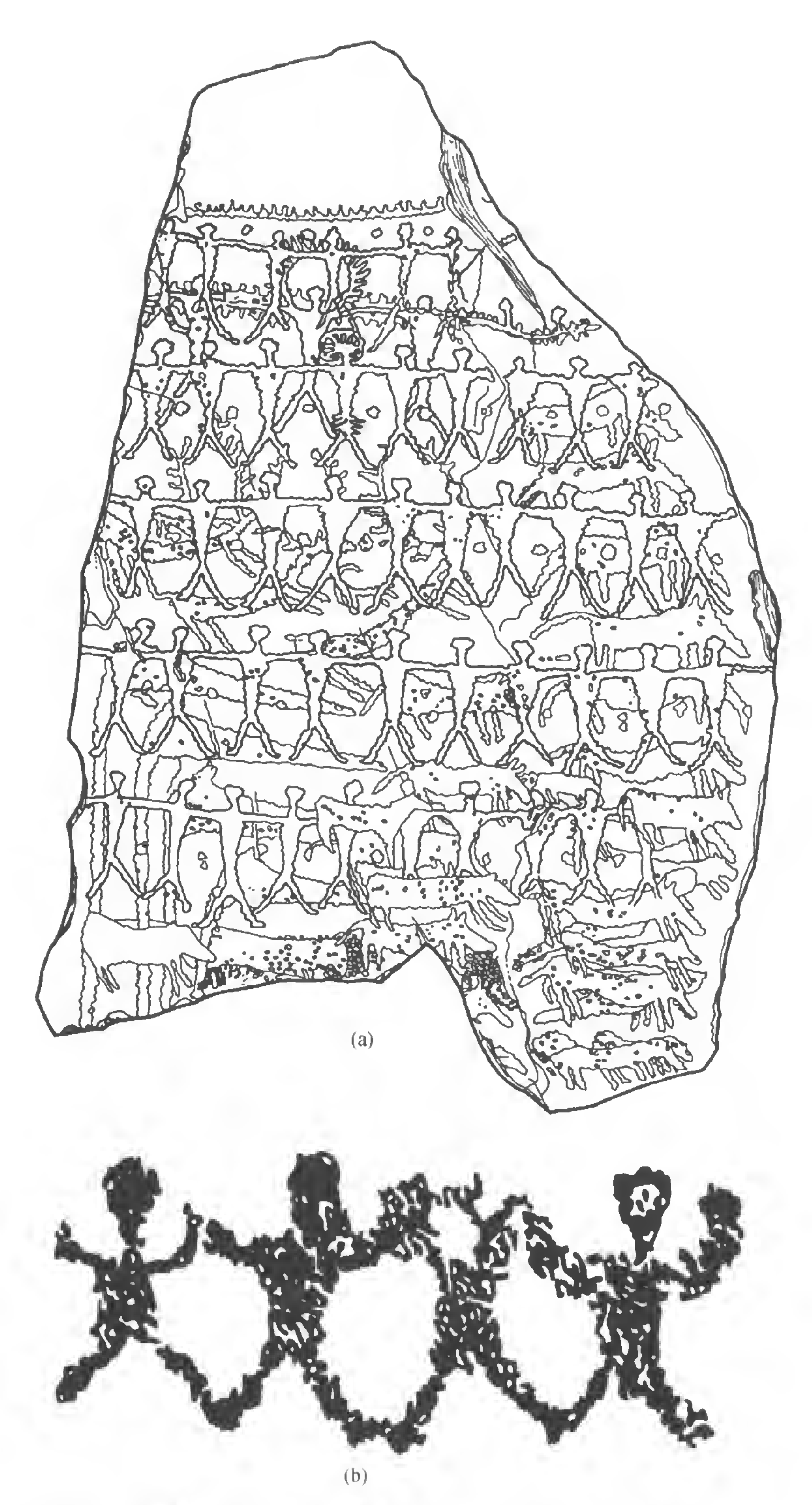
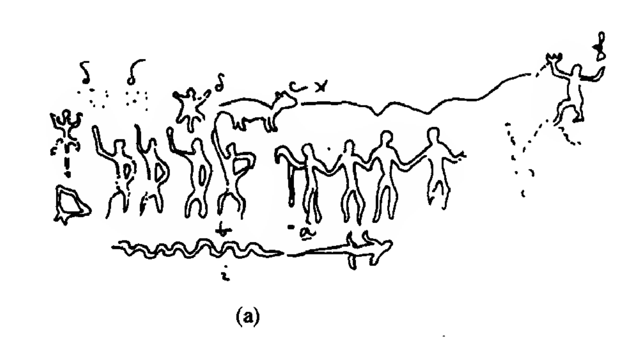
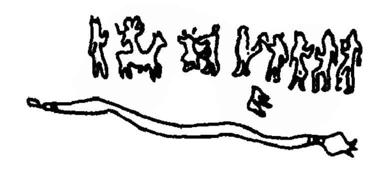



图 273　连臂舞(意大利梵尔卡莫诺山谷岩画,公元前 4000～前 3000 年)
Fig.273　Dancers in row from Valcamonica, Italy, 4000～3000 B.C.



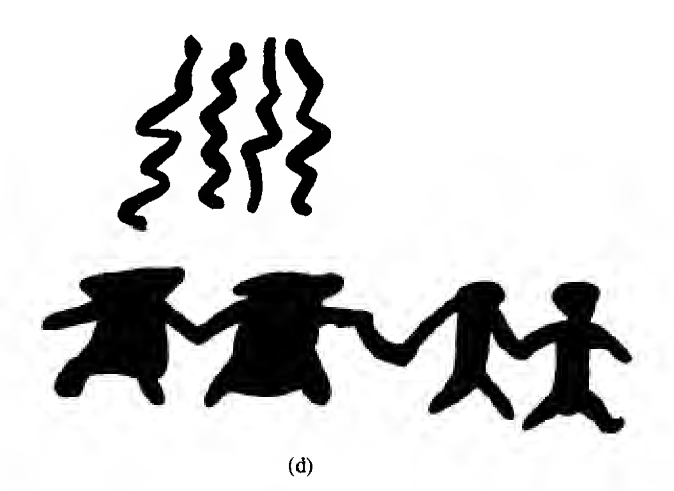
(a)



(b)



(c)



(d)

图 274　连臂舞形象(美国印第安人岩画,历史时期)

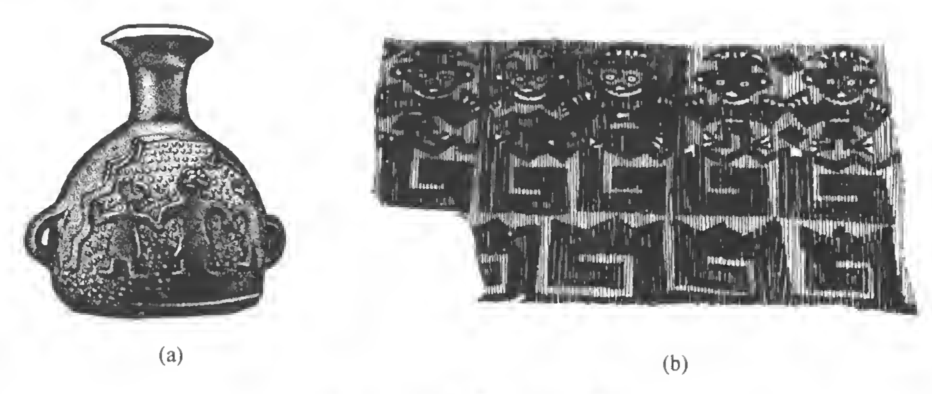
(a)亚利桑那州南山,公元后;(b)新墨西哥州拿佛角水库区,公元后;(c)得克萨斯州胡埃克·坦克斯地区,公元后;(d)加利福尼亚州老鼠堰地区,公元后

Fig.274　Ritual dance in row from USA historc

(a)South Mountain, Arizona, historic; (b)Navajo, New Mexico, Historic; (c)Hueco Tanks, Texas, historic; (d)Mouse's Tank, California, historic.

北美印第安人岩画中也有许多连臂舞的形象。得克萨斯州胡埃克·坦克斯(Hueco Tanks)地区的连臂舞为一排7人,其中两人头戴有角饰的面具(图274,c)。而有角面具一直被认为是印第安人酋长和萨满特有的饰物①。加利福尼亚东部三人连臂舞亦有头戴角饰帽的巫师形象。北美的连臂舞形象多与蛇(或蛇形)及著尾蹲踞式人形同时出现在同一画面(图274,a、b、d)。与蛇形同时出现的连臂舞,被认为是一种生殖舞蹈,据认为蛇象征着男性生殖器②。著尾蹲踞人形也是一种生殖崇拜的形象③。

当然,这种连臂舞的艺术主题在时空范围上,决不仅限于古代的彩陶和岩画,如在青铜时代的铜牌饰上和银器上以及纺织品上都有这种纹饰(图275、276);在现在中国北方地区的剪纸艺术中,这也是一个常见的艺术主题,被称为"抓髻娃娃",也是一种与生殖崇拜相关的形象(图277)。



(a) (b)

图275 连臂舞形象(秘鲁)

(a)陶壶,16世纪;(b)壁毯,14世纪

Fig. 275 Dancers in row from Peru

(a)vase, 16th century A.D. (B)rug, 14th century A.D.



(a) (b)

图276 连臂舞形象(俄罗斯)

(a)乌拉尔山土的青铜"萨满牌",青铜时代;(b)彼尔曼地区出土的萨满风格银碗,公元9世纪

Fig. 276 Dancers in row from Russia

(a)Shamanist bronze from the Urads, Bronze age; (b)silver bowl of Sassanid origin from Pern, 9th century A.D.

---

① Catlin. G. Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of North American Indians, Vol. I. New York: Dover Publications Inc, 1973. p. 222.

② Patterson. A. A Field Guide to Rock Art Symbols of the Greater Southwest. Colorado: Johnson Books, 1992. p. 79.

③ 汤惠生:《原始艺术中的"蹲踞式人形"研究》,《中国历史博物馆馆刊》1996年第1期。

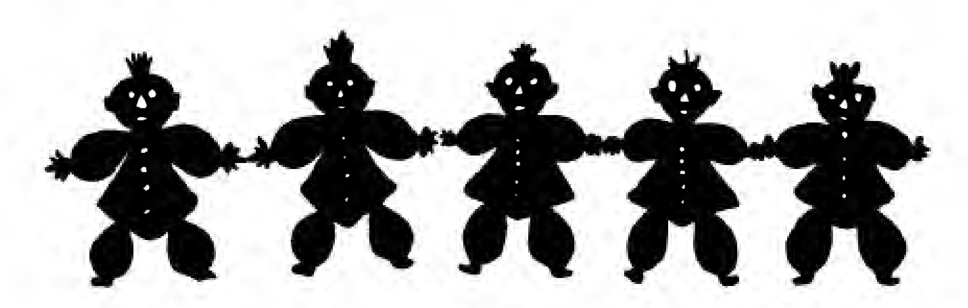


图 277　剪纸“抓髻娃娃”(延安地区,现代)

Fig.277　Contemporary paper-cut from Yanan, Shanxi Province.

## (二)有关连臂舞的古代文献和民族学材料

有关连臂舞的古代文献资料和民族学材料也极为丰富,我们先来看看中国的材料。古籍中最早的有关连臂舞的描述,可能是《诗经·公刘》中的“笃公刘,于京斯依。跄跄济济,俾筵俾几”。高亨注:“依”,为祭礼;“跄跄”,步趋有节貌;“济济”,多而整齐貌。从字面上来看,“依”作为一种祭礼,很可能是把臂而舞。

汉代有关连臂舞的材料就很明确了。汉伶玄《飞燕外传》提到汉成帝时说:“十月五日,宫中故事上灵安庙。是日,吹埙击鼓,歌连臂踏地歌……”(注:尽管这是汉代的材料,但似乎是对新石器时代考古发现的文字脚注,与舞蹈盆相关的马家窑文化出土文物尚有陶鼓和陶埙,图 278)。《西京杂记》亦云:“吹笛击筑歌上灵之曲,既而相与连臂踏地为节,歌赤凤凰来。”

到了唐代,这种连臂踏歌舞不仅在民间更为风行,而且还成为宫廷宴会或庆典中的一项活动。《唐语林》卷七载:“旧制:三二岁,必于春日时内殿宴宰辅及百官,务备太常诸乐,设鱼龙曼衍之戏”。而“士女踏歌为队”则是“太常诸乐”中必不可少的节目。周密的《南渡典仪》云:“圣节上寿,第三盏,歌板唱‘踏歌’,供进肉鲊。”“踏歌”,唐时又作“踢歌”。《资治通鉴·唐纪》:“(阎)知徽与虏连手踢‘万岁乐’于城下。”胡三省注云:“踢歌者,连手而歌,踢地以为节也。”《唐书·乐志》云:“士女踢歌为队。”陈旸《乐书》云:“踏歌,队舞曲也。”由此可知,唐代的踏歌特点为连臂结队歌唱,唱歌时以足踏地,应节而舞。这种文字描述与我们上面谈及的岩画和彩陶上的艺术形象是很吻合的。这种连臂列队踏歌的民间风俗,更是屡屡见于唐代诗作中。刘禹锡《踏歌行》:“春江月出大堤平,堤上女郎连袂行……新词宛转递相传……”;顾况《听“山鹧鸪”》:“夜宿桃花村,踏歌接天晓。”

宋代亦然。范成大《四时田园杂兴》云:“桃香满村春似锦,踏歌椎鼓到天明”;《宣和书谱》云中秋节时,妇女们则“相与踏歌,婆娑月影中”。

不过汉代这种连臂踏歌的风俗,宋末以后不怎么见诸记载了;而西北、西南诸地少数民族中的连臂踏歌,则屡见诸文献。这种连臂踏歌的古代遗风今天已完全不见于汉族,这恐怕与宋代程朱理学的兴起不无关系,因为我们在后面将谈到,连臂踏歌与生殖、交媾等观念紧密相联。

北方少数民族地区的连臂踏歌最早可追溯到北魏时期。北魏胡太后因思念投奔南朝的情人杨华,曾作《杨白花》词,令宫女连臂踏歌。唐宣宗精擅音律,为了表现“葱岭之士,

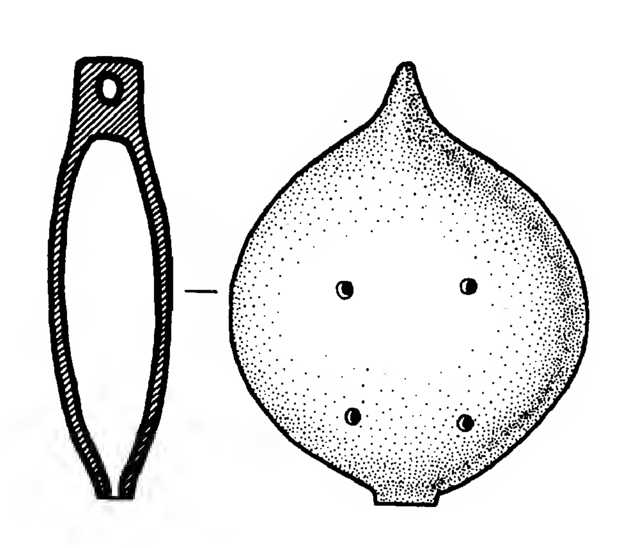



图 278　陶埙和陶鼓(青海马家窑文化)
Fig.278　Ceramic"*Xun*"(an ancient eggshaped, holed wind instrument) and drum from Majiayao Culture, Qinghai

乐河、湟故地,归国而复为唐民"这一题材,曾制作新曲《葱岭西》,让士女分行列队,连袂而歌[①]。在今天的北方少数民族中,仍可见到这种连臂踏歌的遗风。新疆维吾尔地区的萨玛舞即其一例[②]。

普遍流行于西北和西南少数民族中的"锅庄舞",亦属连臂踏歌。人们"围着火塘,手牵着手,边喝咂酒,边跳锅庄"[③]。蒙古人的连臂踏歌称"安代舞"[④]。《汉书·匈奴传》云:"秋马肥,大会蹛林。""蹛"者,绕林木而祭,即为"连臂踏歌"。道光《永明县志》谓瑶巫"每岁八、九月间,远招僮瑶,桴鼓笙笛,绕行罗拜,联臂而舞,大类蹛林之戏。"

由于这种连臂踏歌与萨满教有密切关系,所以踏歌在满族尤为盛行。《大金国志》载:"国主(金太宗)…复来臣下之家,君臣宴乐,携手握臂…同歌同舞,无复尊卑。"又载,在他们祭祀时,便"昼夜会聚歌舞,舞辄数十人相随,踏地低昂,手足相应,节奏有似铎舞"。渤海时期的"踏锤舞"最为著名,"善歌善舞者数辈前行,仕女相随,连臂踏歌,回旋婉转"[⑤]。此外,满族的"葬式舞"、"庆隆舞"以及民间的"笊篱姑娘舞"、"大雩童子舞"等均有连臂踏歌的特征。

比之北方地区,西南地区各少数民族中,这种连臂踏歌的古风尤盛。清人倪蜕《滇小记》云,滇风"男女连手,回旋跳舞为乐"。清徐松的《宋会要》云:"太宗……至道元年九月

① 转引自张庆:《说踏歌》,《文史知识》1992 年第 1 期。
② 王泳珂:《萨玛舞探源》,《西域研究》1996 年第 1 期。
③ 王开友:《巴蜀民族风情》,四川人民出版社,1993 年,226 页。
④ 王迅等:《蒙古族风俗志》(上),中央民族学院出版社,1990 年,139~140 页。
⑤ 《宋会要辑稿》,转引自王宏刚等:《满族风俗志》,中央民族学院出版社,1990 年,190 页。

三日，西南蕃王龙汉瑶遣使龙先迅奉西南牂牁诸蛮来贡方物，帝召其使……因令作本国歌舞，一人吹瓢笙，如蚊蚋，良久，数人连袂宛转而足顿地为节。"清檀萃《滇系》载云："应运者，耽之夷酋也……应运每出游，从夷姬数十，戎装骑驭，纵辔山岗，围猎酣饮，夷姬绕坐抗喉而歌，其绕连臂踏脚，与歌相和。"尽管这一记载与节庆典祭无关，但或与狩猎仪式有关，或视为古代狩猎仪式的遗风。傈僳族的"踢脚舞"亦然，即"围着火塘，拉成一圈，手拉手或手搭肩…两手上下前后摇动，用力跺脚"[①]。这种"踢脚舞"在彝族守灵时也要进行[②]。

湘桂地区在各种祭祀中也往往进行这种连臂舞。明人邝露《赤雅》云，瑶人祭祀时"男女联袂而舞，渭之'蹋舞'，相悦则男腾跃跳踊，负女而去"；湘苗亦"垂手善蹋蹋歌"。宋人范致明的《岳阳风土记》中也间接地描述了这种连臂踏歌："荆湘民俗，岁时会集或祷祠，多击鼓，男女踏歌，谓之歌场。"湘南蓝山一带瑶民中保存的《过山图》载："瑶民排立马枪炮铳鸣放，调动长衫木鼓，歌乐声芦笛笙箸，引出六男六女，连手把臂，身着花衣花袿，惊天动地，吹唱欢歌酒圆还愿，配天地不记。"[③]

四川巴蜀人亦善连臂踏歌。最早见左思的《魏都赋》有"明发而耀歌"句。李善注："耀，讴歌，巴土人之歌也。何晏曰，巴子讴歌，相引牵连而跳歌也。"这种歌舞史称"巴渝舞"。周武王伐纣，就有"巴之师"。《华阳国志》云："巴师勇锐，歌舞以凌，殷人前徒倒戈，故世称之，武王伐纣，前歌后舞也。"巴人的连臂舞同样也用于其他场合。《晏公类要》云："死亡群聚歌舞，舞辄联手踏地为节……名踏歌。"《蛮溪丛笑》云："巴人好踏啼，伐鼓以祭祀，叫啸以兴衰。"巴人祭白虎神时亦踏歌，《湖北通志·舆地志》第二十一云："巴人好踏歌，名踏虎啼白虎事"。

湘黔地区的土家族与巴人在诸多风俗上有渊源关系，林河先生认为："土家族的《梯玛神歌》与民间流行的《竹枝词》很可能为巴歌遗风，而歌手在唱歌时摆手联袂而舞。"[④] 王开友先生亦认为土家族的摆手舞为巴渝舞之遗俗。跳摇手舞时，"人们自动围成圆圈，男女相携，一边唱起小调，一边舞动彩色长袖，迈开轻盈的步伐，摆动双手，翩翩起舞"[⑤]。土家族的连手踏歌也每每见诸文献记载。最早是刘禹锡的《竹枝词》："里中儿联歌竹枝，吹短笛击鼓以赴节，歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。"清初黔地《迎春诗》云："城南城北接老鸦，细腰社鼓不停过，踏歌角抵蛮村戏……"[⑥] 除迎春之外，连臂踏歌还用于祭祖、殡葬仪轨等。如清人唐仁汇《竹枝词 》云："千年铜柱北边陲，归姓相沿十八司。相约新年齐摆手，春风先到土王祠"，说的是旧黔中王溪蛮家族以摆手舞祭祀土王的盛况。"土王"为楚南各地土家族的祖先。《夔府图经》则云土家族"父母死……打鼓踏歌，亲属饮宴舞戏一月余。"

藏族亦然。清同治十三年《章谷屯志略》载："夷俗每逢喜庆辄跳锅庄，自七、八人至一、二百人，无分男女，附肩联臂绕行而歌……"这里指的是嘉绒地区。其实"锅庄" 在整个藏区均非常流行。此外广泛流行于藏区的"果谐"舞亦为连臂舞。藏语中"果"是圆圈的

---

① 王开友：《巴蜀民族风情》，四川人民出版社，1993 年，328 页。
② 张紫晨：《中国巫术》，上海三联书店，1992 年，85 页。
③ 转引自胡健国：《巫傩与巫术》，海南出版社，1993 年，139 页。
④ 林河：《"九歌"与沅湘民俗》，上海三联书店，1992 年，16 页。
⑤ 王开友：《巴蜀民族风情》，四川人民出版社，1993 年，266 页。
⑥ 同注③，139 页。

意思;“谐”即圆圈歌舞之谓,如阿里地区的“洛玛桌果谐”[1]。藏南珞巴人也跳这种连臂舞。跳舞的人一般由三十至四十人组成,双手或扶着邻伴的肩,或拉着邻人的手按着乐曲节拍跳舞[2]。

以上我们例举了中国民族学材料中连臂舞,既然连臂舞是一个世界性的文化现象,那么国外民族学资料中亦不在少数,在此我们列举数例,以资比较。

阿多尼斯(Adonis)是印欧人崇拜的春天和生命之神。印欧人在祭祀所谓的“阿多尼斯园圃”(Adonis Garden)时,也跳连臂舞。弗雷泽在《金枝》中谈到:

> “在孟加拉的奥昂人和蒙达人当中,到了从苗床移种的时候,一队男女青年到树林里去,砍一棵小因果树或一根因果树枝,将其背回家,又跳舞,又唱歌,又打鼓,把它种在村里的广场当中,并奉献祭品;第二天早上,男女青年手挽手,围着因果树站成一个大圆圈跳舞。”[3]

印度人也种阿多尼斯园圃,其目的是要保证大地和人类生殖兴旺。在祭祀时:

> “他们用泥土做一个丰收女神古丽的塑像,同时也给她丈夫依斯瓦拉塑一个像,做得小一些,把两个塑像并排摆在一起。然后挖一条小沟,沟里种上大麦,并用人工浇水加温,直到谷粒发芽。这时妇女围着它手牵手地跳舞,祈求古丽降福给她们的丈夫。”[4]

地中海撒丁岛亦然。在祭祀阿多尼斯园圃时,他们先举行一些其他仪式,然后:

> “在草地上坐成一圈,在笛子奏出的乐声中吃着鸡蛋和野菜。在一只杯子里兑好酒。然后他们牵着手合唱‘圣约翰的情人’,一遍又一遍地唱,同时吹着笛子。唱累了,他们就站起来,快活地站成一圈跳舞。”[5]

北美希达萨(Hidatsa)印第安人的绿黍舞(Green Corn Dance)是一种旨在让玉米快快生长的宗教舞蹈:

> “四个巫师一手拿着玉米,一手拿着手鼓围着一锅开水跳舞,同时嘴里吟唱着感恩歌,感谢大神(Great Spirit)为他们提供一切食物。之后许多其他人手拉手围成一个大圈,将巫师围在中间,一边舞一边吟唱。”[6]

美国新墨西哥州祖尼人(Zuni)人的祈雨舞(Dance of Uwanami)是由女人进行的连臂踏歌[7]。澳大利亚阿龙塔人在祭祖仪式中,也跳连臂舞[8]。西伯利亚雅库特(Yakut)的萨满治病仪式中,也要进行连臂舞:“当萨满进入迷狂旅行,到地下寻找病人的灵魂时,人们便手拉手围成一圈,边跳边吟唱,以配合萨满的治疗”[9]。西伯利亚的布里雅特人(Buryat)相

---

① 丹增仁次:《阿里牧区的一组“桌果谐”》,《西藏艺术研究》1994年第3期。

② 沙欣·罗伊:《珞巴族阿迪人的文化》,西藏人民出版社,1991年,183~186页。

③ 弗雷泽:《金枝》(上),中国民间文学出版社,1987年,498页。

④ 同注③,499页。

⑤ 同注③,500页。

⑥ G.Catlin. Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of North American Indians, Vol. 1 New York: Dover Publications Inc. ,1973. p. 189.

⑦ Spencer R. F. et al The Native Americans. New York: Happer & Row Publishers. 1977. p. 260.

⑧ Service. E. R. Profiles in Ethnology. Happer & Row, 1978. p. 32.

⑨ Casanowicz. I. M. Shamanism of the Native of Siberia. Washington, DC: Annual Report of the Smithsonian Institute, 1924. p. 78.

信：

“在祭典萨满教的喜庆仪式上围成象太阳的形状和岩画中画的围墙那种园圃跳舞的，不光是人，不光是聚集在一起欢度节日的青年人，而且还有神仙——萨满神自己 …… 各处燃起了篝火，年轻人跳起了环舞，唱起歌曲。夕阳的最后一抹光线熄灭了。歌曲越唱越响亮，越唱越有劲。男女青年在紧紧围起的圈里从容起舞。克制了一天的快乐情绪迸发出来了。想跳舞，要跳舞。今天要有许多肉眼看不到的神仙赶来参加喜庆仪式。”①

关于连臂舞，这些考古学和民族学的材料足资我们对其进行深入的分析和研究了。舞蹈作为宗教的祭典形式之一，已是不言而喻的。马克思指出，在古代社会“舞蹈是一种祭典形式”②。在我国古代文献中，对这一点有更为详细的记述。《周礼·地官》载：

“舞师掌兵教，帅而舞山川之祭祀；教帗舞，帅而舞社稷之祭祀；教羽舞，帅而舞四方之祭祀；教皇舞，帅而舞旱魃之事。”

既然作为一种宗教仪式，那么舞蹈的社会功用和意义也就全在于其作为一种组织手段和力量，从而对社会所形成的凝聚力。格罗塞曾说：“原始舞蹈的意义全在乎统一社会的感应力。”③《周礼·春官·大宗伯》亦云：

“六舞大合乐，以致鬼神示，以和邦国，以悦远人，以谐万民，以安宾客以作动物乃分乐而序之，以祭以享以祀。”

我们在这里所讨论的连臂舞作为原始宗教祭典仪式，这已经由许多学者所论及。问题在于它的文化内涵是什么，是如何起源的，用于什么性质的祭典仪式及其变异和发展等，则是我们在此需重点讨论的。

这种连臂舞发展到今天，在某些民族中似可用于各种场合，正如印度学者玛来亚（S. Malaiya）所观察到的：

“印度岩画中的连臂舞今天可用于纯娱乐性的活动，也可用于出生、成人礼、婚礼、青春礼、丰收以及庆贺狩猎的成功或战争的胜利…而某些连臂舞则是为了表演，只是作为各种自然力之间的调解，如对动物的控制权、生殖和丰产、禳灾、治病等等。今天这种连臂舞常常由萨满或祭司来主持，并召请某些神灵一起参加。”④

不过连臂舞最初出现时，应该有其比较明确、具体和单一的文化功能和内涵，但要破解这个谜，还得从遥远的旧石器时代晚期的人类开始。

## （三）连臂舞的起源及其原始文化意义

旧石器时代晚期的人类以狩猎和采集经济为基础，故其时代亦可称为猎人时代，而其艺术则称为猎人艺术。关于当时人类是如何狩猎的，国内外有大量的文章论及。其中食

---

① A. П. 奥克拉德尼可夫：《贝加尔湖岩画》，《文物考古参考资料》1980 年第 3 期。

② 马克思：《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，人民出版社，1965 年，20 页。

③ 格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆，1987 年，170 页。

④ Malaiya. S. Hand-in-hand Dancing in Indian Rock Art and Its Continuities. Rock Art Research：1989(5)2：pp. 61-66.

物分享假说和狩猎巫术理论是我们这里要加以讨论的,因为它们与我们所讨论的主题有关。

20世纪60年代,著名的人类学家艾萨克(G. Issac)、波茨(R. Potts)以及利基(R. Leaky)诸人提出"食物分享"(food sharing)的理论假说,用以解释旧石器时代人类对猎物的分配。该理论认为猎人时代的男人外出协作猎取动物,女人采集植物性食物。营地是社会活动的中心,无论男女,都将采集或猎取的食物带回营地平均加以分配。将食物带回营地进行分享,这是人类与动物的根本区别之一,因为在营地进行食物分享,意味着只有人类才具有的"社会"的出现与形成。艾萨克说:"采取食物分享有利于语言、社会互助以及智慧的发展。"①利基认为:"食物分享假说是在那些用以解释是什么力量使早期人类走上通向现代人之途的学说中最为可信的。"② 波茨则更进一步解释道:

> "营地、食物分享假说综合了人类行为和社会生活的内容多方面——互惠体系、交换、亲属关系、生计、劳动分工和语言,它对人类学家来说是重要的。根据记录下来的狩猎和采集的生活方式的基本内容和古人化石及石器,考古学家能推断出其他的东西。这是一幅很完整的图景。"③

然而食物分享对于人类的意义还不止于此,还有一个极为重要的方面,即宗教。倒是利基注意到了这一点:"营地是活跃的社交场合,也是分享食物的地方;当肉食分享时,常常会进行一些复杂的、由严格社会规则控制的仪式"。澳大利亚宗教学者特朗普(G. Trumpf)则进一步推论食物分享获得了新的社会—伦理—方面的意义,即某些"规则"、"惯例"、"协议" 等等形式④。尽管食物分享仅仅是一种理论假说,不过也有很多民族材料可以证明这种假说的正确性,如在爱斯基摩人中:

> "一圈人围着一大块肉,每一位出席者从上面割下只能放进口里的一块,然后传给下一个人,下一个人也要做同样的动作。就按这样的方式,一直循环到大家不吃为止。同样的方式是大家围着一个盛汤的器皿,每人喝一口,然后传给下个人。"⑤

这则材料中所提到的"围着一个盛汤的器皿"的"环形"及其所具有的"平均"、"公共"、"分享"内涵,也正是我们在后面进行详细讨论"环形舞"和"连臂舞"及其所具有的文化内涵。换言之,制约人们行为的最初的宗教思想(团体、公共、分享)及其仪式(环形及其环形舞)已包含其中了。

第二个与我们讨论主题相关的是对大型动物协作狩猎,不过我们应该从狩猎巫术谈起。狩猎巫术的概念最早由法国人类学家雷纳克(S. Rinarch)提出来的⑥,后来由另一名人类学家布日耶(H. Breuil)将其理论化和系统化,同时掺以生殖巫术的假说。布日耶认为早期猎人在狩猎前之所以举行狩猎仪式,其目的只有两个:"使猎物更丰富,使其增长得

---

① Issac. G. The Food-sharing Behavior of Protohuman Hominids. Scientific American 1978 Vol. 238, No. 4.

② 理查德·利基:《人类的起源》,上海科学技术出版社,1995年,49页。

③ Potts. R. Home Bases and Early Hominids. American Scientist: 1984(72): pp. 338—347.

④ 加里·特朗普:《宗教起源探索》,四川人民出版社,1995年,212页。

⑤ 苏联科学院民族研究所:《原始社会史——一般问题、人类社会起源问题》,浙江人民出版社,1990年,329页。

⑥ 汤惠生:《国外岩画解释学的理论与假说》,《岩画》第2辑,中央民族大学出版社,1996年。

更快以及在狩猎中获得足够的猎物"[①]。岩洞往往是狩猎巫术举行的地方,欧洲南部旧石器时代晚期的洞穴岩画,便是狩猎巫术的产品。不过当时的狩猎巫术是如何进行的,我们已无法知道了,人类学家只好凭借丰富的想像力去猜想当时的情景:

"狩猎巫术在此是明确无误的……在摇曳的火光中,猎人们围着熊的模型,不停地转着圈,一边舞蹈,一边用他们的投枪和矛刺向模型。"[②]

人类学家们的猜想并非没有根据,在法国南部蒙特斯潘(Montespan)洞穴中,四周绘满大型动物岩画,洞中央有一具用泥土堆制的熊,熊身上有30多处"被枪矛刺出的深坑状伤痕"[③]。而且考古学家们在旧石器时代晚期的洞穴岩画中,也确实发现了这种环形舞或队列舞的形象,如澳大利亚南部的翁贝里(Oenpelli)洞穴岩画[④]。

此外,汗牛充栋的民族学材料似乎也证实着这种狩猎巫术理论。在此仅举两端:巴西丛林中的颜诺曼莫人(Yanomamö),在狩猎的前一天:

"青年男子在村子的广场上手拉手边唱,还不时地高呼'amoame'。借以确保其狩猎的成功……猎人走了之后,青年女子每晚也进行同样的仪式,以确保男人狩猎的成功。"[⑤]

狩猎成功归来之后,人们在村子里举行盛大的食物分享宴会。宴会前男人们吸食叫作"ebene"的麻醉剂,女人们则用羽毛装饰自己,并在身上绘以颜色,然后沿着广场四周转圈跳舞[⑥]。

北美印第安苏族(Sioux)著名的熊舞,也是一种典型的狩猎仪式。熊舞一般在狩猎前举行,要持续好几天。其目的非常明确,即确保狩猎的成功和促进熊的繁殖,因为该仪式同时也是为熊神(Bear Spirit)而举行的。跳舞的猎人们身上涂以熊油,脸上戴以熊的面具,围成一个圈,模仿熊的动作进行舞蹈。中央是一个戴熊面具、披熊皮的巫师指挥仪式的进行[⑦]。

从人类学的角度来看,食物分享和狩猎巫术提供给我们的决不仅仅是原始人思维观念或生活方式等方面的某种信息,更为重要的是使我们认识到人类得以与动物根本区别开来的特征——社会性。艾萨克说,有五项行为方式把人类和我们的猿类亲戚区别开来,其中三项便是:(1)在一个社会环境中有规律、有条理地分享食物,(2)住在家庭基地(营地),(3)猎取大型动物[⑧]。特朗普则更进一步指出这种(狩猎)合作的分享已属"伦理学的资料",而伦理则又是宗教不可缺少的东西[⑨]。换句话说,只有人类所特有的"公共"概念及其行为,便体现在这种合作与分享之中,而环形舞或连臂舞则是其有形的或仪式性的表

① Breuil. H. Four Hundred Centuries of Cave Art. Montignac, 1952. p. 23.

② Breuil. A. Rites of the Gods. London, 1981. p. 24.

③ Bégouën. H. Les modelages en argile de la caverne de Montespan(Haute-Garonne). C. r. des Sèances de I'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres, 1984(26) Oct.; p15.

④ Dorothy and Samchson. J. The First Artists. New York: Doubled & Company Inc., 1970. p. 126.

⑤ Cahgnon. N. Yanomamö, the Fierce People. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc., 1983. p. 157.

⑥ 同注①, 160~162页.

⑦ Catlin. G. Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of North American Indians, Vol. 1. New York: Dover Pubrcations Inc., 1973. p. 245.

⑧ Issac. G. The Food-sharing Behavior of Proto human Hominids. Scientific American 1978 Vol. 238. NO. 4.

⑨ 加里·特朗普:《宗教起源探索》,四川人民出版社,1995年,215页。

现。

狩猎巫术和食物分享仪式中的环形舞，不仅是对原始公有制这样一种抽象"公共"概念的表达，同时也是氏族部落等某一社会组织中"公共"或"共同"关系的体现。在这一层意义上，环形舞可以叫作图腾舞[①]。英语中的"科罗薄利"(Corroboree)是指澳大利亚的土著舞蹈，这是一种典型的环形舞：

"在庆祝的时候如狩猎的大贺或庆祝胜利，或宾客光临的时候，大家在夜间集合，围着火堆而跳舞。男子和女子参夹着组成一个圆圈形，每一个舞者伸臂环抱邻伴的项颈，于是全圈向右或向左转……"[②]

澳大利亚土著人在一些比较重大的事件上都跳"科罗薄利" 舞，如庆丰收、狩猎、入社式、部落间友好会合、战事出发与胜利等等。这是澳洲最为著名和流行的舞蹈，几乎每个旅行者在其澳洲游记中都有记述[③]。不过"克罗波利"舞还有一个特殊的功能和用途，即用于"各部落间和平的保证，两个部落间愿意确立相互的好感，便共同跳起舞来"[④]。如在昆士兰人中，"科罗薄利舞常常是在结束战争和纷争为确定和平而举行的"[⑤]。在此，连臂舞或圆圈舞是一种宗教仪礼，具有宗教的约束力和社会契约的性质。这些民族学材料足以说明环形舞在早期猎人时代所具有的社会意义。"克罗波利"舞的这一特殊功能无疑是早期环形舞所体现的"公共"、"共同"这种观念的继承和发展。

印度学者玛来亚认为连臂舞所体现的是一种团结的文化内涵。靳之林先生谈到，他在法国访问时曾见到过这种连臂舞的艺术形象。当他问及该艺术形象的涵义时，法国人回答说这是团结力量的象征[⑥]。不过这只是对连臂舞的现代理解，而不是人类学上的解释，因为从以上资料我们可以看到这种连臂舞或圆圈舞首先是一种宗教仪式和祭祀。这种早期的宗教仪式和祭礼发展到今天，其形式和内涵当然有所变化。尽管如此，我们仍可从现代"团结"的象征，上溯到原始"公共"的隐喻。

英国文化史学者林蔡(J. Lindsay)在其《史前社会至文艺复兴时期文化史》一书中，专门辟出一节来讨论圆圈舞(dance-round)，他用多少有点奇特的新达尔文主义的观点来解释圆圈舞的起源：

"无疑，在人类某种感觉意识的发展过程中——诸如对节奏和重复的感觉、对时空的把握以及由于拍手或敲击某物而引起的最初的音乐表达等——心脏的节律扮演着非常重要的角色。也许是心脏位于身体一侧的缘故，动物在舞蹈时

---

① 我国大多数学者认为，凡是戴动物面具或伪装成动物的原始舞蹈，都为图腾舞(参见岑家梧：《图腾艺术史》，学林出版社，1986年，82～96页；何星亮：《中国图腾文化》中国社会科学出版社，1992年，318～313页，)。但事实上并非如此，如上面我们列举的印第安人的野牛舞、绿黍舞等就不能说成是图腾舞，而是一种巫术舞蹈。《周礼》中所记载的"方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，师百隶而事傩，"这是明白无误的傩舞，更不能以图腾舞名之。喇嘛教中所谓的"跳欠"，辄戴以牛头、鹿头等面具，亦属傩舞，去图腾舞甚远。只有那些具有"同一部落或氏族"内涵者，我们才能冠以"图腾"二字(参见俞伟超、汤惠生：《图腾制与人类历史的起点》，《中国历史博物馆馆刊》1995年第1期，总24期)。

② 格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆，1994年，162页。

③ 同注②，157页。

④ 同注②，171页。

⑤ 同注②，173页。

⑥ 靳之林：《中华民族的保护神与繁衍之神——抓髻娃娃》，中国社会科学出版社，1989年，63页。

趋于环形运动。猿在一个圆圈内跳舞时,在重复的节奏中往往有规律地倾斜;人们观察到,一对舞蹈者跳旋转舞和一组人围着一个柱子长时间运动时,情况亦复如是。鸟(如鹧鸪)在交尾时,也是呈圆圈舞的样子运动。"①

然而,任何文化现象都不能用自然本能或某种生理特征来解释,因为这只能将人们导入庸俗进化论的泥淖。从形式上来讲,连臂舞或圆圈舞虽然是对某一客体形成的一种包围或环绕。而被环绕的这个客体,应该说与连臂舞或环形舞的起源密切相关。这个客体或许因时间、地点以及仪式性质的不同会有所变化,如有时是巫师或树等,但其基本内容却都一致,这就是火。检索所有的连臂舞和圆圈舞,火都是作为环绕客体的基本内容,如在云南诸少数民族的环形舞中,大抵均以火为环绕的中心②。印度的《五十奥义书》也记载云:

"世间群饥儿,
环绕其母坐;
如一切众生,
环坐围祀火。"③

火与舞蹈者之间的关系,除了物质上的以外,更多的是精神上的关系。火是与自然相对立的文明的象征④。如是,林蔡博士利用某种生理特征而对环形舞所作的解释便无法立足了。环形舞应起源于环绕火的仪式形式。这一形式最初的,也是最丰富的文化内涵,就是有关"公共"、"共同"、"分享"以及发展到后来的"联合"、"协作"、"参加"、"联姻"等观念。到了新石器时代农耕文化,环形舞发展最突出的特征,就是其"公共"的概念与"生命"、"生殖"等观念相联系起来。

在原始社会中,"环形"或"圆形"所具有的"公共"观念除了表现在环形舞上以外,同时也表现在原始社会聚落和墓葬的环形分布上。原始社会氏族部落的村落结构呈环形分布,更加明确地体现了氏族部落的"共同"和"公共"概念。杨鸿勋先生说,原始社会房屋呈圆形分布,"这种优先保证整体的布置,首先是以共产制经济为基础的集体生活所决定的"⑤。在这种环形布局的史前聚落中,最著名的是乌克兰的科罗米辛那(Kolomiyshina)。科罗米辛那是公元前 4000 年左右新石器时代聚落。该遗址中心为广场,四周环绕有 10 个大房子、13 座中型房子、5 座小房子,内外共分三层环形分布,中间是一间大房子,为公房(图 279)。该遗址作为欧洲典型的史前环形聚落遗址而屡屡被提及⑥。乌克兰地区呈环形分布的典型史前聚落遗址除科罗米辛那以外,尚有库库坦尼(Cucuteni)和佩特雷尼(Petreni)两处。库库坦尼聚落遗址发现于乌曼(Wman)地区。遗址中心为广场,四周有 2000 余间房屋,分 12 层环形分布于广场四周。聚落整个占地面积在 300 公顷以上,其村落的直径在 2 公里左右(图 280,a)。佩特雷尼村落遗址位于普鲁特和迪尼斯特两条河的

① Lindsay. J. A Short History of Culture: From Prehistory to the Renascence. London: Hunt Barnard and Co. Ltd., 1972. p. 19.

② 杨福泉、郑晓云:《火塘文化录》,云南人民出版社,1992 年,167~173 页。

③ 徐梵澄译:《五十奥义书》,中国社会科学出版社,1995 年,193 页。

④ 汤惠生:《北方游牧民族萨满教中的火、太阳和光明崇拜》,《青海社会科学》1995 年第 2 期。

⑤ 杨鸿勋:《半坡氏族的聚落和建筑》,《半坡仰韶文化纵横谈》,文物出版社,1988 年。

⑥ Bintliff. J. European Social Evolution. Archaeological Perspective. University of Bradford, 1984.

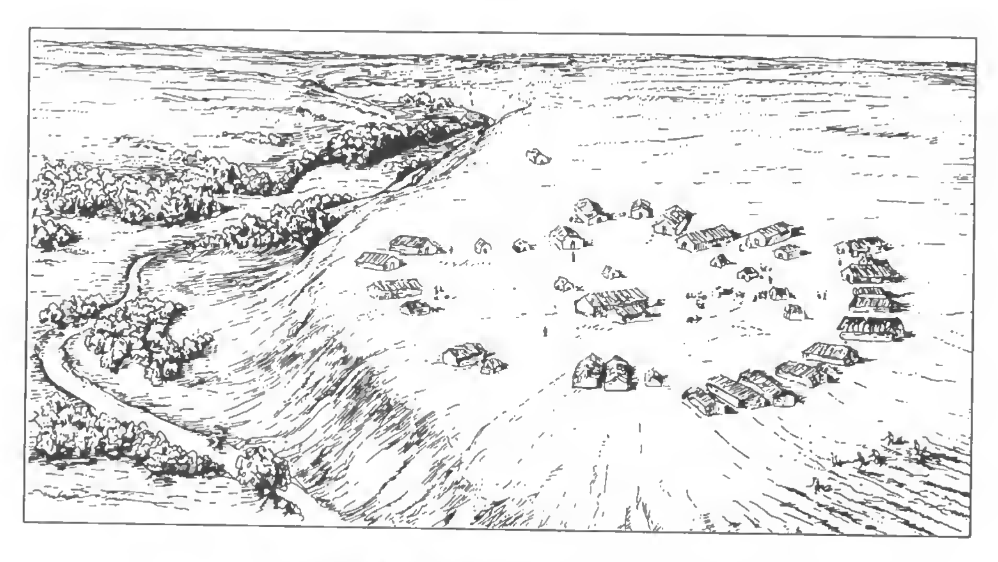


图 279　史前村落复原图(乌克兰罗米辛那,公元前 4000 年)

Fig.279　Reconstruction of Kolomiyshchina village arranged in concentric circles, Ukraine, early 4th mill. B.C.

上游之间。这是一处人口非常稠密的史前村落,占地约 250~400 公顷,约 500 间房子,分 12 层呈环形分布。村落的最外圈为一圈大房子。此外在乌克兰还有麦丹奈斯克史前村落遗址,据勘探,有 1700 间房屋分 10~12 层呈环形分布,占地面积在 400 公顷以上(图 280,b)①。

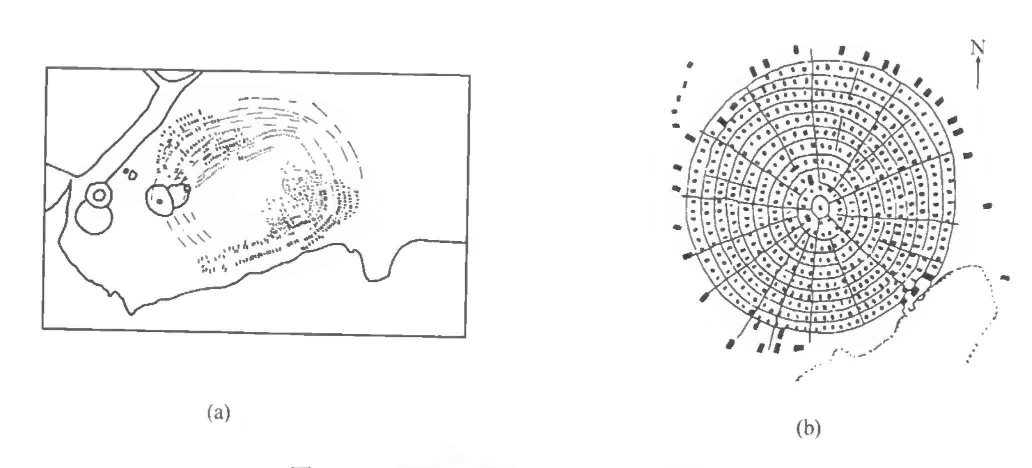



图 280　环形村落布局(乌克兰,史前时代)

(a) 库库坦尼村落;(b)麦丹奈斯克村落

Fig.280　Prehistoric with round-ring layout in Ukraine

(a)Cucuteni;(b)Maydenaski

① Gimbutas. M. The Civilization of the Goddess——The World of Old Europe. Happer & San Francisco, 1991. p. 105.

我国史前村落遗址的情况亦然。如陕西姜寨一期聚落,“大约100座左右的房屋被分成五个大的群落,由这五个群落的房屋围出一个约1400多平方米的方场,构成一个共同活动的神圣中心,各群房屋的门均朝向中央广场,形成一个典型的圆形向心布局”[1]。王震中先生指出,史前聚落的“房屋排列多呈圆形分布,更显示出这一时期聚落的本质结构与功能,它是聚落内的团结和内聚力极强的标志”[2]。史前聚落的向心布局即是我国古籍中每每言及的“营窟”。《礼记·礼运》云:“冬则居营窟”。郑玄注:“寒则累土”。孔颖达疏:“冬则居营窟者,营累其土而为窟。”《孟子·滕文公下》:“上者为营窟。”赵歧注:“凿岸而营度之以为窟穴而处之。”杨伯峻译为“打相连的洞穴”[3]。杨公冀谓“营窟”为“穹窟”。但周星认为“营窟”即“环绕而居”之谓[4]。《说文》:“营,帀居也。”段玉裁《说文解字注》:

> “帀,各本作市。今依叶抄宋本及韵会本订。考《集韵》作市;《类篇》,《韵会》作匝;盖由古本作帀,故有伪为市者。帀居谓围绕而居。如市营曰䦨,军垒曰营皆是也。……孙氏星衍曰:营、䦨音近,如自营曰厶,今本《韩非子》作自环,茕茕在疚亦作嬛嬛是也。诸葛孔明表云:营中之事,谓军垒也。引申之为经营、营治。凡有所规定皆谓之营。”

《淮南子·原道训》:“均旋毂集,周而复帀。”是帀有围绕、周回之意。段玉裁《说文解字注》又云:“营训帀居,环训旋绕,其意亦相通。”由此可见,古籍中的“营窟”即指呈圆形向心布局的史前聚落。

民族学则提供给我们更多有关村落房屋呈环形分布的材料。如云南基诺人那种供几十户上百人居住的圆形大竹楼,便是氏族部落的象征[5]。西藏珞巴族阿迪人的房屋布局[6]、云南阿细人的村落结构[7],都是呈环形分布。中央为广场和公房,四周为小屋(图281,a)。美拉尼西亚西北部的奥玛拉卡纳村的房屋布局呈内外两圈环形分布。一般人都居住在外面两圈小房屋内,而酋长的住房在中间。由房屋环绕着的中央是个广场,“公共活动和宴享都在那儿举行”[8](图281,b)。南美巴罗罗(Baroro)人的房屋布局,表现出更为规则和典型的环形分布,中央广场是作为舞蹈或各种仪式举行的场所[9](图282)。巴西丛林中克贾拉人(Kejara)的村落布局亦复如是:村子中央为一大房子,是公共活动的中心。大房子的前面是中央广场。村子中央有条河流,自然地把村子分割成两个半偶族(moiety):北部的叫“Cera”,意思是“弱”;南部的叫“Tugare”,意思是“强”(图283)。两个半偶族居住在一起,在整体结构上仍为环形分布,两者且相互通婚,这更能说明我们所讨论的体现在“环形”中有关“共同”的概念与关系[10]。墓葬中的例子虽然不很典型,但亦存

---

① 王震中:《中国文明起源的比较研究》,陕西人民出版社,1994年,89页。

② 同注①,88页。

③ 杨伯峻:《孟子译注》,中华书局,1981年,156页。

④ 周星先生曾对此做过考证,以下材料转引自周星。参见周星:《史前史与考古学》,陕西人民出版社,1992年,128～129页。

⑤ 杨怀英等:《滇西边疆少数民族婚姻家庭制度与法的研究》,法律出版社,1988年,184页。

⑥ 沙欣·罗伊:《珞巴族阿迪人的文化》,西藏人民出版社,1991年,54页。

⑦ 宋兆麟等:《中国原始社会史》,文物出版社,1983年,203页。

⑧ Malinowski. B. The Sexual Life of Savages in Northwestern Melanesia. New York-London, 1929. p. 10.

⑨ Lèvi-Strauss. C. Structual Anthropology. New York: Basic Books, Inc., 1963. p. 141..

⑩ Lèvi-Strauss. C. Tristes Tropiques. New York: Pocket Books, 1977. p. 241—242.

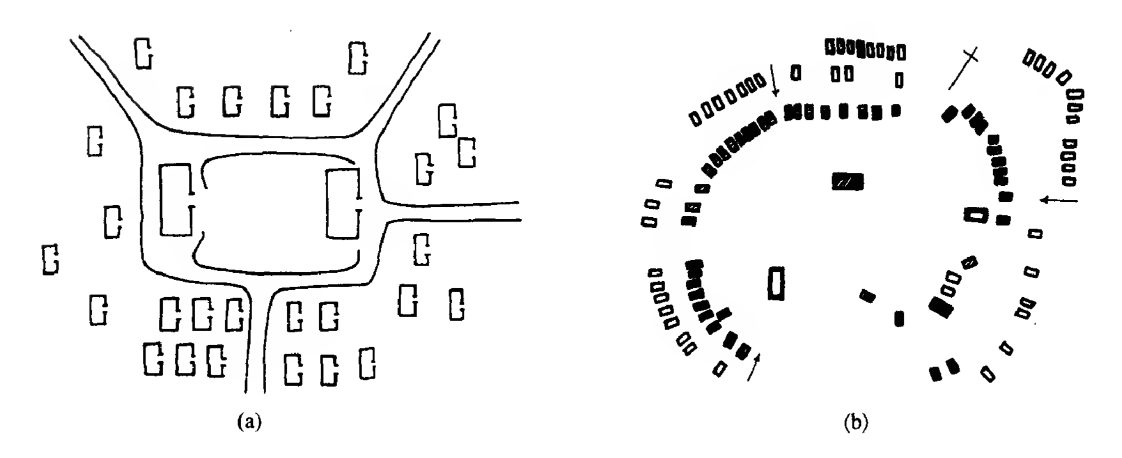


图 281　环形村落布局(云南与美拉尼西亚,现代)

(a)云南阿细人的村落布局;(b)美拉尼西亚奥玛拉卡纳人的村落布局

Fig.281　Modern Settlements with round-ring layout in YunNan,China and Melanesia

(a)Plan of an seltlement of Axi people in Yunnan,China;(b)Plan of an Omarakala village,Melanesia.

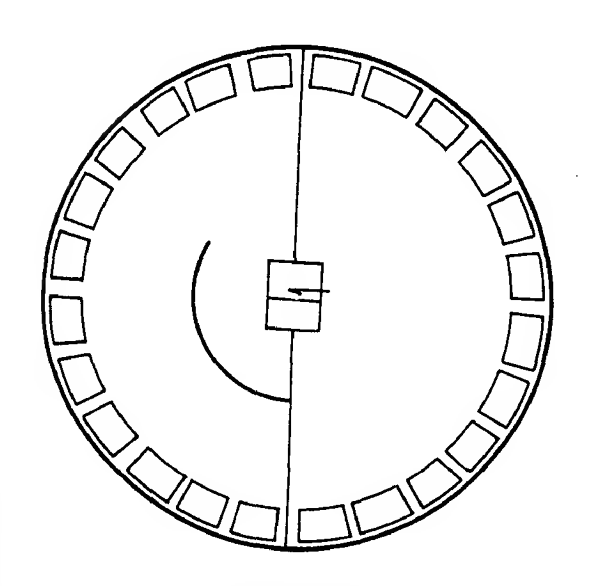


图 282　环形村落布局(巴西巴罗罗人,现代)

Fig.282　Plan of a Baroro village,Brazil,contemporary

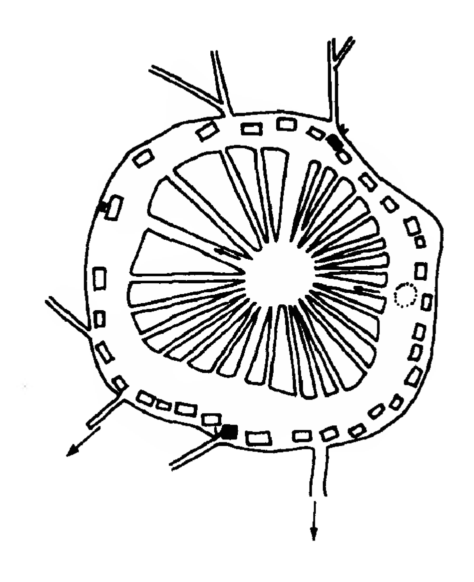


图 283　环形村落布局(巴西克贾拉,现代)

Fig.283　Plan of a Kejara village, Brazil,contemporary

在以"环形"排列来表达"共同"概念的例子。居住在密西西比河上游的印第安人曼丹(Mandan)部落,其房屋和墓葬都是呈环形排列。曼丹人死后先在村子后的旷野上做一个像床一样的木架,将死尸置放在其上,俟尸体腐烂后,把其他尸骨掩埋了,而将头颅洗刷干净,置放在部落公共墓地(golgothas)。每个公共墓地上有上百个头颅。每个头颅之间的间距是一样的,均面向中央,呈环形分布,环形直径约在 20～30 英尺(约 6～9 米)。头颅所环绕的中央有两个小土堆,土堆前各置放一个野牛头,土堆上各插一缚有羽毛,称作"药

杆”(medicine pole)的旗杆。曼丹人每个村子都有自己的公共坟地,使人们“死后仍像生前一样处在同一个部落。”[①]

处于旧石器时代中期的尼安德特人用圆石块垒成圆圈状公共祭坛,并将熊的巨大头骨置放在祭坛中央。叶舒宪教授说:“这或许是人类学家迄今发现的最早有关‘公’的活动之迹象。”[②] 也许这个结论中推测的成分太多,但“圆形”所表达的“公”的概念却是毋庸置疑的。

## (四)新石器时代有关“公”的观念及仪式

连臂舞(包括圆圈舞)最初的文化内涵,我们已经作了概略的检讨,现在我们来看看新石器时代有关“公共”和“共同”观念是如何通过宗教来加以表现的。

首先我们从叶舒宪先生对“公”的概念及其祭典起源的分析和探讨开始。他的分析与观点很值得我们在此引述。

汉语“公”字最主要的义项就是“公共”之“公”。韩非子解释“公”谓“背私为公”;《说文解字》因其说,“公”之所从“八”,犹背也。但这种解释极为含混,我们不知道应将其归入文字六义的哪一类中去。叶舒宪先生的解释机杼别出,他认为“公”之“厶”部为男性阳物,而“公”为古代一种祭礼,即平分阳物:

> “简单地说,‘公’的概念源于有关神圣阳物的国家祭典,该祭典的作用在于将神圣阳物所代表的蕃殖生育力传播到所有国土之中,让全体民众分而享之。这正可说明为什么《说文》训‘公’为‘平分’,而《释名》训‘公’为‘广’,《广韵》则训为‘共’。这些看似有别的意义其实皆取义于同一种国家典礼,这种礼仪的象征作用就是神圣阳力的全国性‘广布’,全民‘共享’或‘平分’。在古埃及,农神奥西里斯的崇拜仪式便以该神被阉的阳物为中心而展开。神话说奥西里斯死后尸体被分解为碎块遍埋于全国各地,这一情节正代表他的生命力被‘平分’后由全国的土地所‘共’享。后来其妻易西丝到各地收回他的碎尸,但却找不到他的阳物,只好用一人造阳物代替。这一情节解释了古埃及盛行的阳物大巡行典礼的由来,而这一国家典礼的目的仍然是把阳物生殖力扩展传播开去。”[③]

叶舒宪先生的分析及其观点诚极精辟,但将这种“公”礼局限于农耕文化并将其起源归结于“神圣阳物”的平分,未免失之偏颇。从岩画资料来看,采集－狩猎部落或游牧部落中明确与生殖相关的环形舞(或谓“公”礼)艺术形象并不鲜见。如津巴布韦萨萨(Sassa)地区的土著人为狩猎采集经济,而其岩画中则出现明确与生殖相关的环形舞:人们手持弓箭,几乎每个人的阳具都刻意加以表现,呈勃起状(图284)。此外前面我们已经谈到,新疆呼图壁岩画为斯基泰或塞族(均为游牧民族)所为[④]。画面上连臂舞明确无误地与生殖图相联系。前面我们所列举的印度岩画连臂舞中有手执弓箭、长矛、剑者,有些则与动物

---

① Catlin. G. letters and Notes on the Manners, Customs and Conditions of North American Indians, Vol. 1. New York: Daver Publications, 1973. p. 90.

② 叶舒宪:《诗经的文化阐释——中国诗歌的发生研究》,湖北人民出版社,1994年,457页。

③ 同注②,451页。

④ 王炳华:《新疆天山生殖崇拜岩画》,文物出版社,1991年,32～36页。

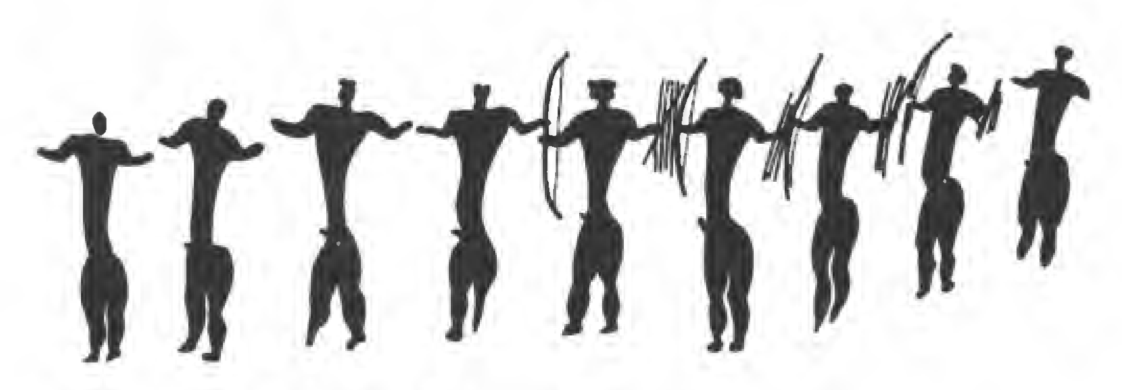


图 284 队列舞(津巴布韦萨萨地区岩画,新石器时代)
Fig.284 Rock art from Sassa, Zimbabwe, Neolithic

在一起等,这些环形舞恐怕都不能视为农业文化的东西。这些作品与叶舒宪先生从《好小子罗宾》一书引以论证其有关"公"礼的阳物崇拜舞蹈图异曲而同工(图 285),实为同一文化内涵,均可解释为与生殖相关联的环形舞或"公"礼。至于埃及神话中奥西里斯死后尸体被分解为碎块,然后由其妻再找回复原的故事,则是萨满教有关死亡与再生的观念之反映[①]。



图 285 阳物崇拜舞蹈图(瑞典民歌《好小子罗宾》一书插图,17 世纪)
Fig.285 Scene of phallism dance from Sweden, 17th century. A.C.

尽管如此,叶舒宪先生对汉字"公"的考释以及首次提出有关"公"的祭典,可称得上是对文化人类学和原始社会研究上的一个理论贡献,它对研究原始公有制及其氏族部落的起源提供了一个新的视点。特别是他将"公"礼与生殖等观念联系起来,正如列维－斯特劳斯评价莱德克利夫－布朗的二元论时所说的:"它使问题的本质与现象再度统一起来"[②]。

环形舞所代表的"公"礼乃是原始共产制的反映。原始共产制的两个基本特征就是财产的公有和性的公有(共夫共妻)。对于后者,在人类学上称为"普那路亚婚"。在这里我们应该强调,"普那路亚婚"应直接来自原始公有制中对性的公有[③]。"普那路亚婚"在现今的人类社会中已基本消失,但在当今世界上许多民族中仍可发现反映这种婚制的遗俗,这也就是我们所要讨论的环形舞与生命和生殖

① 汤惠生:《死亡与再生——藏族天葬和断身仪轨习俗考》,《中国藏学》2000 年第 3 期。

② Lèvi-Strauss. C. Totemism. Beacon Press, 1963. p.86.

③ 普那路亚婚是摩尔根在《古代社会》一书中首次提出,后来恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》一书中沿用了这一说法,并认为普那路亚婚是来自更为原始的杂交婚(或谓血缘婚),即直接来自动物的特征。但现在人类学研究证明,即便在动物界,也不存在血缘杂交,那么人类之初曾实行血缘婚的说法便不攻自破。如是,那么普那路亚婚是如何产生的?前面我们已经谈到,任何人类文化现象均不能从动物本能或自然特性的角度来加以解释。普那路亚婚是与原始公有制相适应的产物,蕴涵在这种婚制后面的是一种对生命和生殖"公共化"的文化观念:首先,对"性"的共有,使整个氏族部落具有更强的凝聚力;其次,人丁繁殖有利于整个氏族部落的兴旺发达,这同样也是"公"的概念。

观念之间的联系。表现生命与生殖的环形舞主要在两种祭典中进行:一是对人们赖以生存的自然界和人类社会的繁衍所进行的祭典,这就是春祭和祖祭;其次是对个体的生命及其延生所进行的祭典,这包括成丁礼和丧礼。这里我们主要涉及的是前者。

首先我们来看看春祭。春祭的形式很多,且均与生殖观念相联系,因为春天是万物繁殖的季节。在欧洲,最著名的春祭仪式是"五朔节"(May Day 或 May Basket),在五月初举行。五朔节那天各村中都要树立五朔树(May tree)或五朔柱(Maypole),其涵义"为祈求保佑妇女多子,畜牲兴旺,五谷登丰"①。弗雷泽在《金枝》中用整整两个章节来讨论神树与生殖间的关系,其材料遍征世界各地。在此我们仅从《金枝》中援引两例:

"五朔节那天在林中竖立五朔树或五朔柱……一切停当之后,(人们)便围着花柱开始跳起舞来,就像异教徒向偶像跳祭祀舞蹈一样。他们所跳的舞,正是完整的祭祀舞蹈或同类型的舞蹈。我曾听到好些很有声望的人谈论这种风俗,说:'在四十、六十、甚至一百位那样去树林彻夜玩乐的姑娘中,能够保持清白回来的不到三分之一'。"

……

"在法国波尔多……整个五月每天晚上男女青年都聚集花柱周围尽情歌舞。直到今天,每逢五朔节,欢乐的普罗旺斯的每个村庄每户人家都竖立起用鲜花和彩带装饰起来的五朔节树,年轻的人们在树下寻欢作乐……"②

事实上欧洲的"五朔柱"或"五朔树"亦即萨满教中的"生命树"或"世界树",两者的文化意像是一致的。德国学者劳梅尔(A. Lommel)和南非学者路易斯-威廉(Lewis-Willian)诸人认为萨满教艺术起源于旧石器时代晚期,而旧石器时代晚期欧洲南部的洞穴岩画便是萨满教的艺术③。如是,"五朔柱"或"五朔树"的观念便是"生命树"或"世界树"观念的遗俗或变化形式。有关"世界树"或"生命树"的崇拜,是一个世界性的文化现象,其中最为著名的是《圣经》中提到的"生命树"。此外尚有蒙古人和西藏人的赡部树(Zambu1),印度教中的"伐楼拿树"(Varunaurksa)或"妙绿树"(Supalasa-Vrksa),匈牙利人的"摩天树"(Tetejetlen fa),古日耳曼神话中的"Iggdrasill",以及中国《山海经》中的建木、扶桑、若木等④。在岩画中有明确围着树跳环形舞的形象(图 286)。

萨满教认为该树长在位于宇宙中心的世界山上,故名"世界树"。该树的顶部为天堂,住着天帝和各种神灵,而树根为地狱,住着魔鬼。树枝上有许多鸟,这些鸟是等待转世的死者之灵魂,所以又称"生命树"。艾利亚德曾对"世界树"的文化意像作过十分精辟的总结:

"在世界树的象征中,包含着几种宗教思想。首先,它一直代表着宇宙,代表着永不枯竭的宇宙生命之源和最为重要的神圣库(因象征神圣之天而成为真正的'中心');从另一方面来讲,它象征着上天或天堂……此外,在有关世界树的许多古代传说中,由于它具有世界神圣性,繁殖力和四季常青的内涵特征,故其

① 詹·乔·弗雷泽:《金枝》(上),中国民间文学出版社,1996 年,189 页。

② 同注①,187~189 页。

③ 参见 Lommel. A.:Prehistory and Primitive Man. London,1966. pp. 3~124.

④ 参见汤惠生:《神话中昆仑山之考述——昆仑山神话与萨满教宇宙观》,《中国社会科学》1996 年第 5 期。



图 286　树崇拜集体舞(巴西普威地区岩画,新石器时代)
Fig.286　Rock art from Piaui, Brazil, Neolithic

总与创造、生殖、造物、终极、绝对真实以及长生等观念相联系。所以世界树事实上也是生命树和不老树,它与女人、泉水、奶汁、动物、果实等意像相结合,从而象征生命之源和命运之主。"①

既然"世界树"的主要文化意像是"生殖"和"生命",那么围绕着"世界树"而进行的祭祀和舞蹈,当然也以"生命"和"生殖"的文化内涵为主。

除世界树外,尚有谷神、地母等春祭仪式,它们同样以生殖和生命为其主要文化内涵。

在两河流域、欧洲、西非以及印度诸地的生殖礼仪最具规模者,即春天祭祀阿多尼斯园圃(Adonis Garden)。在希腊神话中,阿多尼斯只是一个爱神,但在上述地区的民间传说中,阿多尼斯则是一个春天、植物、死亡-复活神。前面我们已经列举了孟加拉人、印度人及撒丁岛人的祭祀阿多尼斯仪式以及在该仪式上跳的连臂舞。阿多尼斯祭祀反映的是生命的复苏、再生和延续这样一种文化观念。阿多尼斯是印欧人的叫法,而这种谷神和春天之神在古巴比伦叫塔穆兹,在埃及叫作奥锡利斯,在我国则可叫作后稷、高禖、春祭等。下面我们来看看我国的春祭仪式。

在我国与生殖观念相关联的春祭,首先是高禖祭。祭高禖在上巳节即三月三开春时

① Eliade, M. Shamanism —Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton University, 1974. pp. 259~287.

节进行。《礼记·月令》:“仲春之月 ……是月也,玄鸟至,以太牢祀于郊。”《诗经·商颂·玄鸟传》亦云:“玄鸟,鳦也,春分玄鸟降。汤之先祖有娀氏女简狄配高辛氏帝,帝率与之祈于郊禖而生契。”此间“祈于郊禖而生契”,便透露出高禖祭与生育之间的关系。《诗经·鲁颂·閟宫》云:“閟宫有侐,实实枚枚。赫赫姜嫄…… 万舞洋洋,孝孙有庆……”《毛诗》以“禖宫”为姜嫄之庙,又引孟仲子“是禖宫也”。闻一多先生说:“周族则视姜嫄为高。禖”[①] 同时又对“万舞”解释道:“祀高禖用万舞,其舞富于诱惑性,则高禖之祀,颇涉邪淫,亦见想见矣。”[②] 作为“洋洋”之集体舞,万舞理当有连臂或环形舞的特征,这一点可以从下面谈及的民间春祭活动中的舞蹈得以旁证。关于高禖,宋兆麟先生归纳了五种不同的解释:简狄、伏羲、女娲、祖先、男根[③]。尽管这几种解释都与生殖有关联,但均为不确切。“禖”是稍后出现的字,直接来自“媒”。《周礼·地官·媒氏》云:“媒氏掌万民之判……仲春之月,令会男女。于是时也,奔者不禁。”这里的“媒”,便是“禖”字的本字和本义。《续汉礼仪志》(上)注引卢植《礼记注》:“禖,犹媒也。”“禖”字是由“媒”字衍化而来。《汉书·王莽传》集注云:“变媒为禖,神之也”。《礼记·月令》疏亦云:“高禖,先媒也”。换句话说,在官(特别是王系婚媾)称“禖”,在民称“媒”,其实本质都是一样的,即《说文》所释:“媒,谋也,谋合二姓”,其目的在于祈求子嗣。《汉书·戾太子传》注云:“禖,求子之神也。”《事物纪原》卷二引《雷氏王经要义》云:“高禖,先王子孙之祠也。”

除高禖外,还有一项重要的春祭仪式,即社祭。这与阿多尼斯园圃祭祀的性质是一样的。《礼记·郊特牲》云:“社,所以神地之道也。地载万物,天垂象,取财于地,取法于天,是以尊天而亲地也……”郑玄注:“社,后土也,使民祀焉,神其农业也。”社祭的主要内容之一是“藉田”。《吕氏春秋·孟春纪》:“是月也,天子乃以元日祈谷于上帝。乃择元辰,天子亲载耒耜……率三公九卿诸大夫躬耕帝藉田。”

民间亦藉田,其目的在于祀社而祈年也。《诗经·周颂·载芟序》:“《载芟》,春藉田而祈社稷也”。《诗经》中《载芟》一章,王先谦《集疏》云:“春藉田祈社之所歌也。”既然有歌,当应有舞。《周礼·地官·司徒》云:“春教帗舞,帅而舞社稷之祭礼。”帗舞究竟是一种什么形式的舞蹈,已无法稽考。不过从民族学材料来看——如阿多尼斯园圃祭祀和中国上元节连臂踏歌等——连臂或环形舞仍是其基本形式。

此外,我们还可以从甲骨文中找出一些有关社祭的蛛丝马迹来。甲骨文金文中有亚字形符号,即“亞”,像个祭坛,历来无解。不过学者们认为该符号“象征神秘、庄严的族徽”[④],故又称其为“通神符号”[⑤],或认为是“地”之象征[⑥]。从文字角度来看,亚字形符号应该是个方形祭坛的象形文字。若是,那么这个方形祭坛便可进一步与社坛联系在一起。《诗》曰:“以社以方。”《白虎通义》云:“天子之社坛,方五丈,诸侯半之。”《广雅·释天》说:“圆丘大坛,祭天也;方泽大坎,祭地也。”《淮南子·览冥训》载:“植社槁而垆罅裂,容台振而掩覆”。高诱注:“容台,行礼容之台”。所谓“容台”,即“颂”台,行“颂礼之台”。古文字中

---

① 转引自袁珂:《中国神话传说词典》,上海辞书出版社,1989年,330~331页。

② 转引自宋兆麟:《生育神与性巫术研究》,文物出版社,1990年,160页。

③ 同注②,24~25页。

④ 康殷:《文字源流浅说》,荣宝斋,1979年,592页。

⑤ 靳之林:《生命之树》,中国社会科学出版社,1994年,29、72页。

⑥ 同注⑤。

"容"、"颂"互训[①]。俞伟超先生进一步指出，这里的"容礼"，"不是《仪礼》十七篇所讲的内容，而应该是春、秋二社一类的活动。"[②] 由此来看，社坛应该是一个隆起的方形台子，而且这个台子上可以行"颂礼"。金文中有一符号：。该字不识，但似乎是专门为社坛上行"颂礼"而专门设计的。这个符号应读如何字，或应厘定为何字，我们尚无法得知，但其意义我们可以推定是在社祭一类的仪式中跳连臂舞。在前面我们例举的连臂舞岩画资料中，有一幅是在一方框内进行的，如内蒙磴口的连臂舞岩画。在蒙古草原上，类似这种岩

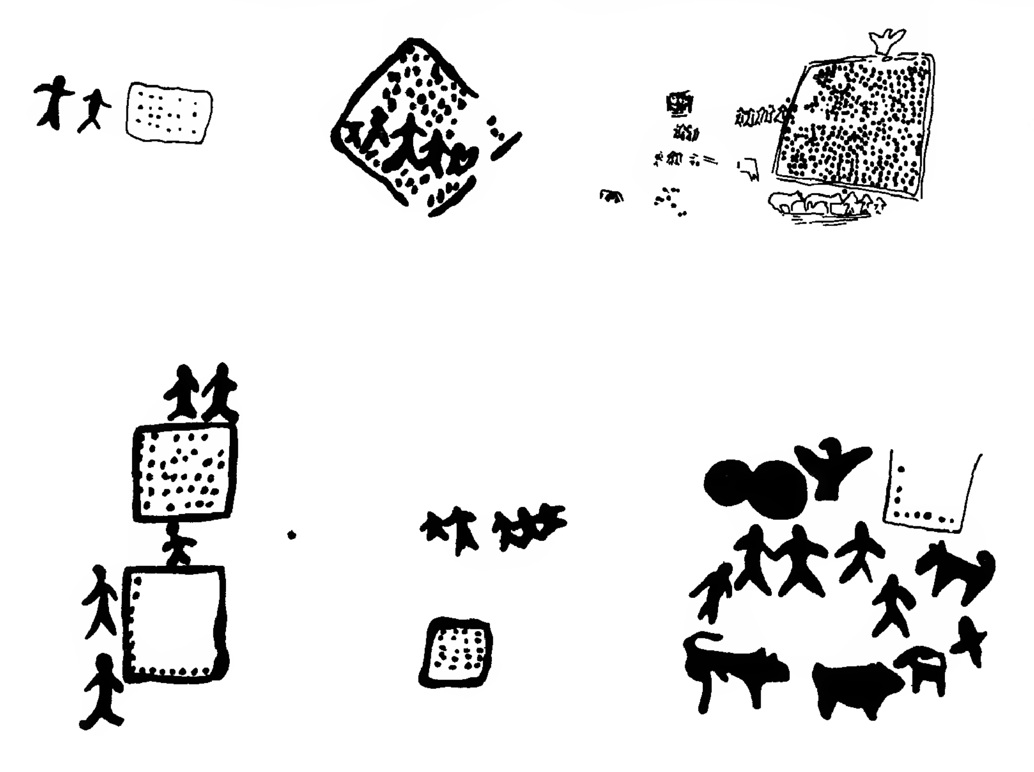


图 287　与土地符号一起出现的舞者形象(蒙古国和内蒙古地区岩画，青铜时代)
Fig. 287　Images of dancers in or with "land" in petroglyphs from Inner Mongolia and Mongolia, Bronze age.

画尚有多处(图 287)。前苏联学者奥克拉德尼科夫诸人将其称作"围墙"岩画。奥克拉德尼科夫对此解释道：

"有一个很大的长方形，采用细轮廓带刻成。长方形中间，刻着密密麻麻的椭圆形和圆形斑点；长方形旁边简略地刻着一些大约是手拉手的小人形，以及假约性很大的动物形……它们虽然有部分细节不大相同，但都是以一种基本的形式重复出现的。这种思想无疑与草原部落的宗教庆祝仪式联系在一起……图形中的鸟形是乐善好施的上天力量的象征，而魔法围墙则可以保护众多乡亲或畜

① 参见叶舒宪：《诗经的文化阐释——中国诗歌的发生研究》，湖北人民出版社，1994 年，440～447 页；俞伟超：《中国古代公社组织的考察——论先秦两汉的单—僤—弹》，文物出版社，1988 年，121 页。

② 同注①中俞伟超文。

群——用长方形中的斑点来表示——免受恶势力的侵暴。”①

但奥克拉德尼科夫在其《外贝加尔地区岩画》中则又解释到：

> “围墙岩画是色楞格河岩画中最富特色的成分。围墙分作长方形和圆形两种，这可使人想到，青铜时代和铁器时代的坟墓在这类岩画分布的地区，也是这种方形式样……坟墓作为一种祭祀遗存，与阴间生活的观念和宇宙结构的观念经常联系在一起，既然如此，宇宙观以及中亚和西伯利亚草原部落自古以来广泛的祭天祭地仪式在坟墓设计方面得到反映，就是毋庸置疑的了。”

奥克拉德尼科夫的这一解释，距我们的理解已经很近了。这种方形框里面绘以点状的岩画在欧洲意大利梵尔卡莫诺岩画中亦时有发现，阿纳蒂教授明确将其释为“土地”②。蒙古高原上这种与连臂舞人形一起出现的方框应该就是我们上面论及的“社祭”，即对大地进行的祭祀。这些岩画清楚地反映古代人们在社祭时跳连臂舞的情景。

如同西方的“五朔节”一样，社祭亦有植树的仪式。《周礼·地官·司徒》：“设其社稷之壝而树之田主，各以其野之所宜木。”郑玄注：“所宜木，谓若松柏粟也。若以松为社者，则名松社。”《论语》曰：“哀公问社于宰我，对曰：夏后氏以松，殷人以柏，周人以粟。”尽管三代树种不同，但种树乃是其共同之处，亦为三代社祭之特征，所以“社”，亦作“桑林”。《路史余记》云：“桑林者，社也。”一直到魏晋，仍保持着社坛植树的传统，《世说新语·方正》：“阮宣子伐社树，有人止之。宣子曰：‘社而为树，伐树则社亡；树而为社，伐树则树移矣’。”由此可见，社树的文化内涵与我们前面所说的“世界树”和“生命树”的文化内涵是一致的。萨满教中的“宇宙山”或“世界山”，在古代中原汉族地区，则由“社坛”、“天坛”，以及天子居住的“明堂”所替代。

上面谈到的均为古代中国官方的春祭活动，而民间的春祭活动实际上更为丰富。《诗经·郑风·溱洧》便有最早著录三月上巳节民间春祭活动的诗作。《初学记》卷十五云：“郑国有溱洧之水，男女相会，讴歌相感。”这种风俗当然不仅限于郑国，而且在时间上也一直延续到现在。李调元的《南越笔记》、爱必达的《黔南识略》以及田雯的《黔书》中都具体记述了广东、广西一带苗族等地在春天祭树神时跳环形舞的情况。

所有的春祭仪式可以理解为人类对自然界动植物的生命繁殖所作的努力，而对人类社会自身的生命与繁殖所作的努力，则可反映在祭祖仪式上。所谓祭祖，是针对整个氏族部落生命的繁殖和延续而进行的。早期“公”的概念与祭典保留最完整者，应该是祭祖仪式。古人对于整个氏族部落生命力延续和繁衍兴旺的祈求，同样也最集中和最典型地表现在祭祖仪式上。郭沫若先生在其《释祖妣》中说：“古人本以牝器为神，或拜之祖。”祭生殖器为祖，其祖祭仪式中所蕴含的对生命和生殖的崇拜观念便不待自言了。

祭祖中跳连臂舞当然是其仪式内容之一。瑶人祭祖盘瓠时进行的连臂舞当然也具有生殖的内涵。毛贵铭《黔苗竹枝词》云：“荔波县里月场开，倜休瑶信跳几回，盘瓠祭余歌舞散，肩头背得丽人来。”邝露的《赤雅》亦载：“（盘瓠）祭毕合乐，男女跳跃，击云阳有节，以定婚媾。”

---

① 奥克拉德尼可夫：《外贝加尔湖岩画》，转引自盖山林：《蒙古高原史前“围墙”岩画新解》，《史前研究》1988年第1期。

② Anati. E. Volcamonica Rock Art. Brescia: Edizioni del Centro, 1994. pp. 144～154.

以上我们讨论的是对自然和社会生命力的祈求所进行的环形舞；同样，环形舞也用于对个体生命的创造和再生仪式。在个体生命过程中，原始人所注重的只有两件事：成丁礼和死亡仪式。在这两个时刻，包括环形舞在内的各种仪式是必不可少的，我们在此略举数端。我们先来看看丧礼仪式中的环形舞。

梁友亿《蒙化县志稿》载：

"婚丧宴客，恒以芦笙，杂男女踏歌，时悬一足作商羊舞。其舞以一人吹芦笙居中，围绕唱土曲，其腔拍音节，皆视笙箫为起止。"

宋朱辅《溪蛮丛笑》载：

"习俗死亡，群聚歌舞，辄连手踏地为节，丧家椎牛以待名曰踏歌。"

纳西族丧葬仪式中跳"车格"，为守灵夜的第一个集体舞。由宾主双方的男青年参加。舞者先平伸双臂，互搭肩膀，围成圆圈或直线形，边跳边唱①。

"在景洪木的一些村寨中，人死后的第二天晚上，人们也要用丧舞来表达对死者的哀思。死者家的火塘燃烧起熊熊火焰，两名青年只穿断裤，头戴小鬼面具，身上涂以石灰粉，围着火塘不断起舞……他们跳到高潮时，死者的亲属及朋友也加入到舞蹈的行列，手拉手跳起三步四步的笙舞。"②

《礼记·奔丧》中有"哭踊"、"成踊"、"拾踊"等记载，孔疏："踊，跳也"。这种跳着脚哭的风俗，恐怕也是早期丧葬舞蹈的一种残余或变异形式。

南非或南美土著人两个最重要的仪式即成丁礼和丧礼，他们认为人的一生在成丁礼之后才开始③。在成丁礼中跳环形舞更为普遍。如南非的康人（!Khung，布须曼人的一支），成丁礼上需进行称作"choma"的仪式舞蹈：

"舞蹈通常在晚上围着广场中心的篝火进行。一队妇女面对篝火围成圈坐着，用假声唱着无词的歌，一边用手打着拍子。男人在妇女的外面围成一个大圈进行舞蹈，并用脚踏着颇为复杂的节拍。"④

南美的雅干人（Yahgan）在集体成丁礼上，要举行最为隆重的"ciexaus"仪式，而仪式中最主要的内容就是跳环形舞⑤。

在原始人观念中，准确地讲，是在萨满教观念中，只有在成丁礼之后，即加入到社团之后，生命才真正开始。正如列维-布留尔所说的：

"如同死人只是在结束丧期的终结仪式举行以后并只是由于这次仪式才成为'完全的'死一样，新生儿也只是在行了成年礼的最后一套仪式以后并由于这套仪式才成为'完全的'生。"⑥

英语中的"成丁礼"为 "initiation"，该词有"开创"、"初始"等意义，这更能准确地反映"成丁礼"的本质特征。对于死亡，萨满教则认为是再生，即生命的第二次轮回的开始。这也正是列维-布留尔对原始人有关生命与死亡观念所做的总结：成丁礼是生命真正的开始，而

---

① 周凯模：《祭舞神乐》，云南人民出版社，1992 年，147～148 页。
② 杨福泉、郑晓云：《火塘文化录》，云南人民出版社，1992 年，172～173 页。
③ 列维-布留尔：《原始思维》，商务印书馆，1994 年，341 页。
④ Service. E. R.：Profiles in Ethnology. Happer & Row，1978. pp. 103～104.
⑤ 同注④，pp. 44～45。
⑥ 同注③，333～334 页。

死亡则是再生的开始[①]。

由是，在许多民族中，成丁礼和葬礼中的许多特征及其反映出的文化意义都是一致的。成丁礼上进行割礼、黥身、鞭笞等各种酷刑考验，其原型隐喻并非传统上所理解的是对勇敢的考验或是否合格的测试，而是一种"断身"仪式，一种新旧之间二元对立思维的仪式性表达[②]；其文化意义也很明确，即去故而就新，获得再生或新生[③]。前面我们已经谈到，考古学上的二次葬，实际上是"曝尸"形成的结果。即人死后先将尸体置于山上或野地，令野兽食其肉；或埋在地下，令其腐烂，之后再将骨殖重新掩埋。此外尚有碎颅、割肢、颅顶钻孔、涂红等葬俗。原始人(亦萨满教)认为人的灵魂(生命之源)在骨头里(尤其在头骨中)，而所有这些葬俗，其目的在使死者的骨头尽快暴露出来，从而"去故就新"。葬礼中著名的"剺面"习俗亦然。所谓"剺面"，即死者的亲友在葬礼上将自己的脸抓破、拔头发、剁手指、甚至用刀割自己的身体等，这在匈奴人[④]、斯基泰人[⑤]、藏族人[⑥] 以及古罗马人[⑦]等民族中均可见到。如成丁礼中的酷刑仪式一样，丧葬仪式中的"剺面"等习俗所反映的是活人替死人"去故而就新"。这种习俗产生的时代极为古老。欧洲旧石器时代晚期洞穴岩画中有许多手印岩画，而这些手印往往缺一个或两个手指[⑧]。尽管学者们尚不能清楚地解释这种手印岩画的功用，但也有学者倾向于将其与葬礼联系起来[⑨]。由此可见，成丁礼和葬礼的性质是一致的，至少在萨满教看来，二者都是不同阶段的"生"。德国学者帕萨杰对成丁礼之前的孩子做过形象的总结：

> "如同死人一样，没有达到青春期的孩子只可比作还没有播下的种子，未及成年的孩子所处的状态就与这粒种子所处的状态一样，这是一种无活动的、死的状态。但这是包含着潜在之生的死。"[⑩]

上述材料表明，环形舞在生命和生殖祭典中都是必不可少的内容；反之亦然，有关生命和生殖的崇拜观念也比较集中地体现在环形舞上。林蔡曾指出，环形运动的本身便是一种生命的形式：

> "对于人类来说，环形运动的早期与生育和再生观念相联系。拉丁语中 Vulva(子宫)的原始意义之一是'旋转运动'；在罗马时期的奴隶释放仪式中，奴隶主用手抓奴隶，然后用棍子指挥向右转，则意味着释放他。当奥玛哈(Omaha)印第安人的孩子继承部落姓氏时(引注：即成丁礼)，祭师将他带到象征天或风之四角的四个石头上，在每一块石头上逐次将其转动，同时吟唱道：
>
> 去吧，风，将我送到远方的孩子转动，

---

① 列维-布留尔：《原始思维》，商务印书馆，1994 年，300 页。

② 参见汤惠生：《萨满教二元对立思维及其文化观念》，《东南文化》1996 年第 4 期。

③ Mellaart. J. Çatal Hüyük, A Neolithic Town in Anatolia. London: Thames & Hudson, 1967, p. 167～168.

④ 《汉书·匈奴传》

⑤ 希罗多德：《历史》第 4 卷 5～20 条，商务印书馆，1959 年。

⑥ 汤惠生：《死亡与再生——藏族天葬和断身仪轨考》，《中国藏学》2000 年第 3 期。

⑦ 詹·乔·弗雷泽：《金枝》，中国民间文学出版社，1996 年，580 页。

⑧ Wright. B. The Significence of Hand Motif Variations in the Stenciled Way of the Australian Aborigines. Rock Art Research 1985(2)1: pp. 3～11.

⑨ McCarthy. F. D. Stencils of the Aborigines. Australian Museum Magazine 1959(25): pp. 145～163.

⑩ 转引自布留尔：《原始思维》，341 页。

他去了远方，被风高高托起，
去生命的四个山丘，那里有四面风。
我将他送往风的中央，
到风的中央，站在那儿
……

当仪式舞蹈中的转圈到达迷狂高潮时，其本身便成了一种新生运动，成了一种再生和变化的回旋。”①

尽管新石器时代以后，环形舞的文化内涵有了变化和发展，但其最初有关“公”的文化内涵仍然被保存下来，通过上面这些材料可以看到，无论是对自然、整个社会以及个人的生命和生殖所进行的仪式环形舞中，“公”的概念和内涵仍清晰可见，并可看出“公”与生命之间相辅相成的关系。正是由于这种关系，所以我国才有“不孝有三，无后为大”的说法，因为生命的繁衍是整个社会最大的“公”事。这不仅仅是一种理论或逻辑上的推论，许多资料也表明了这一种关系。

正如《礼记·郊特牲》所载：“唯为社事，单出里；唯为社田，国人毕作，丘乘共粢盛，所以报本反始也。”贾公彦疏：“大夫以下无藉田，若祭礼，则丘乘之民共之，示民出力也。”丘（四邑为一丘）乘（四丘为一乘）之民要一起参加，以表示大家均参与并出力了，此为社祭的根本目的之一，即要求某一社会共同体的成员共同参与之。陈奂的《传疏》亦云：“天子有王社王稷，又有大社大稷。大社大稷与天下群姓共之也。”

此外，有一则最新的考古资料是关于古代“公”礼的，我们在此稍加讨论一番。1995年青海省海南州宗日墓地出土了一件彩陶罐，上面绘以四组二人抬物的图案②（图288）。这是一幅极为珍贵的有关原始“公”礼的形象描绘。“二人抬物”的图案也出现在金文和甲骨文中：[glyph]、[glyph]，但此二字不识，被列为徽号文字中③。其实对商周这些“徽号文字”以及宗日彩陶上的“二人抬物”纹饰，甲骨文金文中的某些字可供参考，如“[glyph]”（尊）和“[glyph]”、“[glyph]”

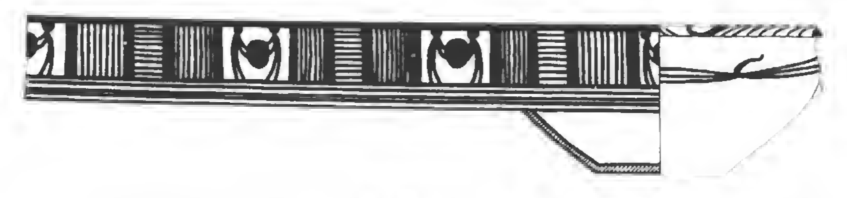


图288 “二人抬物”彩陶（青海宗日遗址，公元前4000年）
Fig.288 Design representing union by two people holding one thing, from Majiayao Culture, Zongri site, Qinghai, 4000B.C.

（共）。“尊”为双手捧一酒器，“共”为双手捧一璧或釜。其实这两个双手捧器物的字可视为“二人抬物”的省形。在古文字中，凡与双手有关的字，大抵与祭祀有关，表示恭敬。例如“尊”字，用作动词便是祭典的意思。四祀邲其卣：“乙巳，王曰：尊文武帝乙宜，才（在）邵

① Lindsay, J. A. Short History of Culture: From Prehistory to the Renascence. London: Hunt Barnard and Co. ltd. pp.19～20.

② 参见青海文物管理处等：《青海同德宗日遗址发掘简报》，《考古》1998年第5期。

③ 高明：《古文字类编》，中华书局，1980年，576、624页。

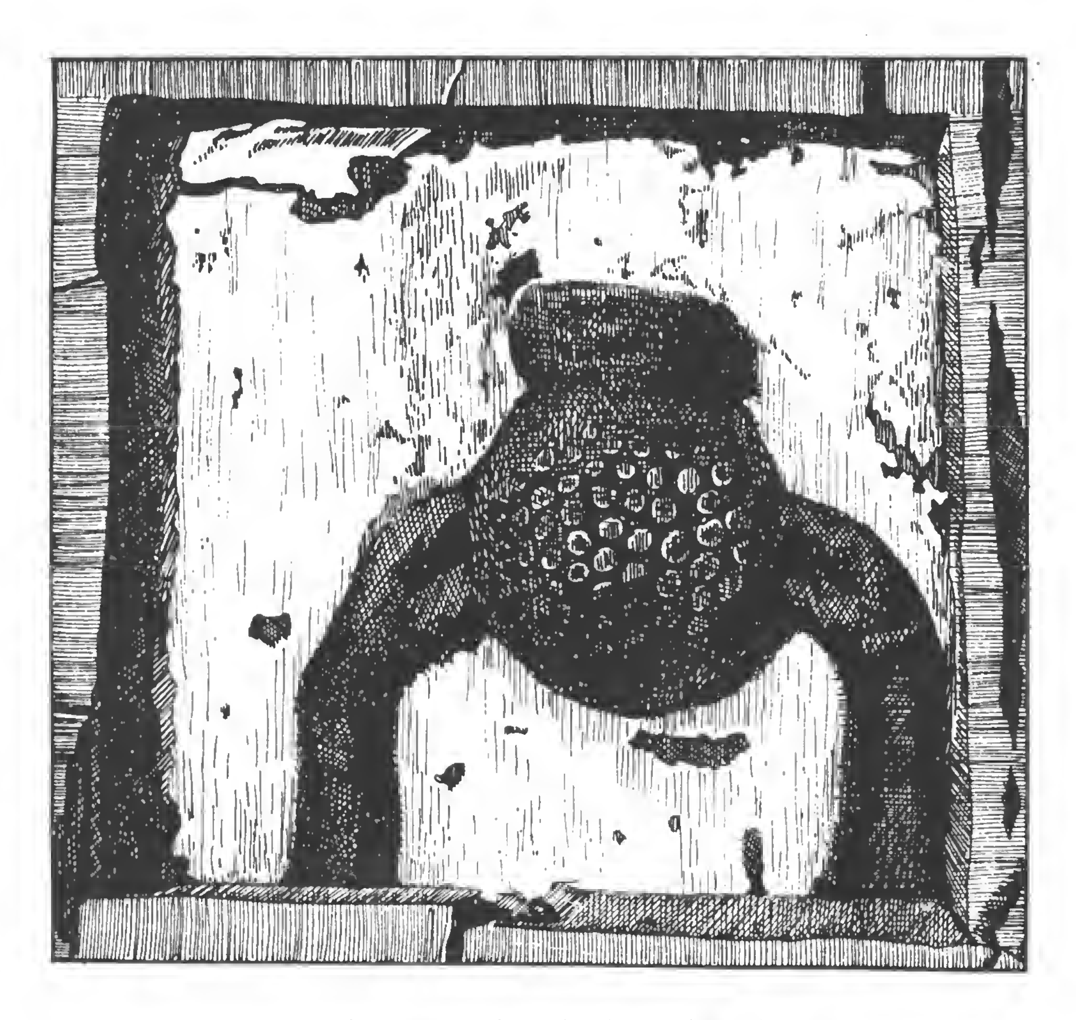


图 289　表示联盟的图案(西非达荷美阿波梅王宫壁塑)

Fig.289　Wall relief from Palace Abomey,Dahomey,which represents"Hamado a la union"

大廷。"令簋:"用作丁公宝簋,用尊事于宣宗。"这里的"尊"均为祭祀解。准确地讲,"尊"应该是以酒献祭的仪式。"共"字亦然,是某种祭祀最主要之特征的形象描绘,而奉献玉璧或祭品,在这个意义上,"共"与"供"和"恭"通。不过"共"字的主要义项是"共同",《说文》云:"共,同也,从廿从廾。"从该字这一最主要的义项来看,象形字中的双手,并非指一人之双手,而是指多人从事祭祀这一神圣活动而言。由此,"共"又通"拱",《论语·为政》:"譬如北辰,居其所而众星共之。"在西非达荷美的阿波梅(Abomey)王宫的壁塑中,有一幅双手捧一陶罐的图案(图 289),此为"统一"和"联盟"(Hamado a la union)的象征①。这里的双手亦为"多人共同参与"之谓,即多人共同从事一件事。由此可证,宗日彩陶上的"二人抬物"图案,当释为"多人共同从事祭祀",乃是一种"公"的象征记录。在"共同"这个意义上,"共"与"公"通。阮元的《经籍纂诂》"公"字条云:"公,共也"。《文选·高唐赋》:"公乐聚

① Piquéy F. L. Rainer. Historia Relatada en las Pareds: Les bajiorrelieves de los Palacios Reales d Abomy, Conservacion. 1996(11)1: pp. 4~8.

谷”,注:“公,犹共也。”《荀子·解蔽》:“此心术之公患也”,注:“公,共也”。《广韵》也训“公”为“共”。由此可见,宗日彩陶上的“二人抬物”图案,亦属叶舒宪先生所谓的“公”概念的祭典,或谓“共”概念的祭典。

周策纵先生曾把“颂”解释为持瓮之舞。他说“颂”从“公”,公字义为平分,当指古代容器和量器——瓮。这种容器在仪式演出中演变为乐器,持此瓮边歌边舞,这便是“颂”[①]。宗日彩陶上的二人所抬之物,亦可视为“瓮”,古代的容器和量器,乃“公”之象征。当然,我们不能简单地把“二人抬物”图案与“颂”字进行比附或以“颂”训“二人抬物”图案,然而通过上述材料可见,“二人抬物”图案中所包含的“多人共同进行祭典”的文化内涵还是很明确的;同时,这也是我们所讨论的环形舞的又一种艺术表现形式。

① 转引自叶舒宪:《诗经的文化阐释——中国诗歌的发生研究》,湖北人民出版社,1994年,446页。

# 第四章　岩画的时代与族属分析

岩画年代分析一直被认为是岩画研究这门学科中最为棘手的问题之一①。自从20世纪80年代初"直接断代"(Direct dating of rock art)的概念被提出后,尽管许多学者都尝试利用现代科学手段对岩画进行直接断代②,但这种直接断代法至今仍在尝试之中。现在岩画断代大多仍采用170年前法国学者贝尔左尼建立起来的被后来岩画学家称为"考古学近似断代"(archaceological minimum dating)的方法③,即通过考古类型学分析来建立年代关系。而中国的岩画学者却更经常地使用综合比较法来进行岩画断代,即运用考古学、民族学、宗教学和文献学等资料对岩画进行断代。其原因有二:首先,中国自新石器时代以来的考古学、历史文献、民族学等资料非常丰富,且无缺环;其次,中国境内岩画大多为青铜时代的作品,有些甚至与文献资料、考古资料以及民族学资料完全吻合。因之,利用综合比较来进行的岩画断代方法,尤其是与历史文献和古文字的比较,成为中国岩画断代的特色。

不过,这种综合比较分析的岩画断代方法的缺陷是显而易见的,由于学者们所本的依据不同,其误差动辄几千年,甚至上万年。最著名的例子即内蒙古阴山发现的所谓"鸵鸟"岩画和新疆、青海等地的"大象"岩画,由于这两种动物为更新世晚期的灭绝动物,故其岩画亦被认为是一万年以前旧石器时代晚期的作品④。而事实上所谓"鸵鸟"和"大象"乃是调查者对岩画形象的错误辨识。所以在对青海地区岩画的断代方面,我们使用了综合比较分析和微腐蚀直接断代分析两种方法,以使对青海岩画的研究更趋科学性。下面我们详细介绍我们所采用的这两种断代方法及其结果。

## 一　综合比较分析断代

### (一)青藏高原的古气候

既然是综合比较法,那么我们用于比较的资料就不应仅限于青海地区。为了便于讨论,我们把整个青藏高原的岩画放在一起来分析。

自20世纪80年代初至今,青藏高原共发现20余处岩画地点,其中青海地区13处,西藏地区8处。关于这些岩画地点的时代,学术界看法有所不同。有人认为是一万年以

---

① Bednarik, R. G. Developments in Rock Art Dating. Acta Archaeologica 1992.63:141～155.

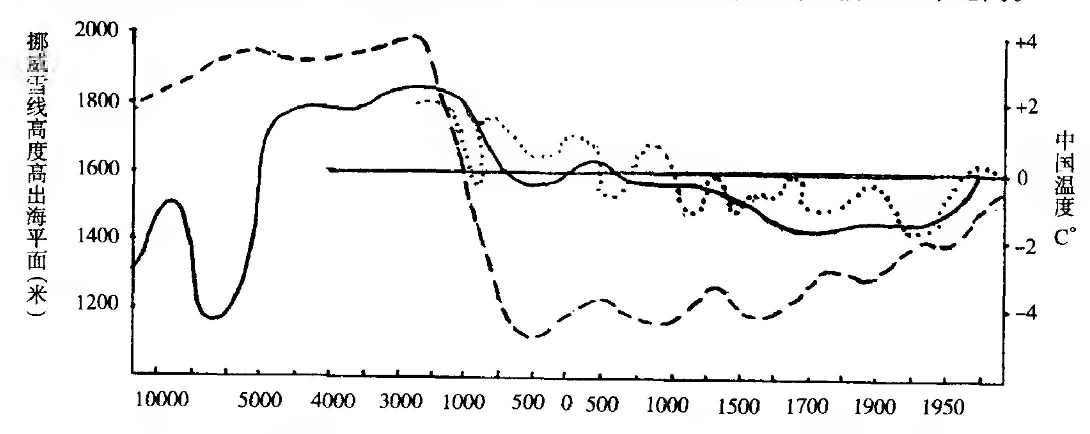
② Bednarik, R. G. The Potential of Rock Patination Analysis in Australian Archaeology——Part *1*. The Artefact 1979.4:30～38.

③ Belzoni, G. Narrative of the Operations and Recent Discoveries in the Pyramids, Tombs and Excavations in Egypt and Nubia. Vol. 1. London, 1820.

④ 陈兆复:《中国岩画发现史》,上海人民出版社,1990年,154页。

前旧石器时代晚期的作品[①];有人认为是魏晋至明清时代的作品[②];最常见的看法是青铜时代至吐蕃时期的作品[③]。不过从目前的资料来看,前两种观点都是欠妥的。考古学和人类学资料表明,青藏高原在全新世之前由于海拔高程大,气候寒冷,尚无人居住。所以至今,青藏高原尚未发现人类化石。大约从更新世末到公元前5500年左右,分别来自中国华北和华南的细小石器和细石器从藏南和藏东进入青藏高原,分别沿着雅鲁藏布江向青藏高原腹地发展[④]。

在距今7500至2500年间的全新世中期,整个中国的气候较为温暖湿润,这已经为众多的孢粉分析结果所证明[⑤],青藏高原亦然[⑥]。在这段时期以后,青藏高原气侯十分干冷,尤其是藏北草原地区,不适宜人类居住。藏北那曲地区发现了大量岩画,然而这个地区现在是无人区,甚至连季节性的放牧点都没有。这说明藏北岩画至少应该是距今2500多年前的人类文化遗迹。事实上整个欧亚大陆一万年以来的气温变迁基本相同。下面我们将竺可祯教授的五千来中国温度(点线)变迁图与挪威雪线高度高出海平面图(实线)以及青藏高原一万年以来温度变迁图(虚线)比较一下,便可一目了然。所以青藏高原岩画(也包括青藏高原上所有的古代文明)从总体上来讲,应放在公元前5500年以后为宜;藏北草原地区的岩画如加林山岩画,则可更精确地定在公元前5000年至公元前500年之间。




一万年来挪威雪线高度(实线)与青藏高原温度(虚线)以及五千年来中国温度(点线)变化图

不过公元前5000年至前500年仍是一个跨度较大的范围,这还不能作为岩画断代的最终结果,因为在这个时间跨度内,青藏高原有三种考古文化形态:细小石器(包括细石器)、新石器和青铜文化。事实上在岩画分布范围内的草原游牧地区,不存在以农业经济为特征的新石器文化,而只有以渔猎经济为特征的细石器和以游牧经济为特征的青铜文化。细小石器(包括细石器)在青藏高原流行的时间比较长,从公元前5500年左右开始,

---

① 陈兆复:《中国岩画发现史》,上海人民出版社,1990年。

② 谢佐、格桑本、袁复堂:《青海金石录》,青海人民出版社,1993年。

③ 汤惠生、高志伟:《青藏高原岩画年代分析》,《青海社会科学》1996年第1期。

④ 汤惠生:《略论青藏高原的旧石器和细石器》,《考古》1999年第5期。

⑤ 周昆叔:《塑造现今地质地理环境的划时代事件——2500年来气候变凉及其影响》,《环境考古研究》(第1辑),科学出版社,1984年。

⑥ 王富葆:《一万年来青藏高原的气候变化及其发展趋势的初步研究》,《第四纪冰川与第四纪地质论文集》(第2集),地质出版社,1985年。

一直延续到公元前1000年左右的青铜文化之初,尔后逐渐消亡[①]。从青藏高原岩画中已经出现的两轮马车等青铜时代的其他形象来推断,岩画应排除在公元前5000～前1000年(即细石器时代)之外;其二,既然青藏高原青铜文化和萨满教(即苯教)是公元前1000年左右才传入青藏草原地区的,那么作为萨满教的物态化和艺术化的表现形式,青藏高原岩画则当然是青铜时代的文化产品;其三,与青藏高原可资比较的宁夏地区的岩画亦属北方草原文化系统,宁夏岩画经地衣断代平均年代在公元前2000～前1000年左右[②];其四,青海岩画经微腐蚀直接断代法(microerosion dating)测定,为青铜时代的作品,对此我们在后面将论及。我们先用综合比较的方法来分析一下岩画的时代。青藏高原岩画从制作技术、风格、内容题材来看,可以分为四期,见下表:

| 期　别 | 岩　画　地　点 | 时　代 |
|---|---|---|
| 第一期 | 青海地区:野牛沟、舍布齐、巴哈默力沟、卢山早期、天棚<br>西藏地区:加林山、门吉、鲁日朗卡 | 公元前1000～前500年 |
| 第二期 | 西藏地区:任姆栋12、13号 | 公元前500～前300年 |
| 第三期 | 青海地区:卢山晚期 | 公元前后 |
| 第四期 | 青海地区:巴哈默力沟、海西沟、怀头他拉、蓄集、哈龙沟、和里木<br>西藏地区:扎西岛、任姆栋1号、恰克桑、八宿 | 公元7～9世纪 |

现在我们对这四期岩画逐一进行时代分析。

## (二) 一期岩画

第一期岩画的代表地点主要有青海地区的野牛沟、舍布齐等地点。第一期的岩画皆由敲凿法(即垂直打击法)制成,是典型的青铜时代岩画制作技术。对第一期岩画时代的推定,主要根据与北方草原和青海地区青铜器、陶器等器物上的同类形象的比较来进行。

野牛沟和舍布齐岩画中车的形象首先是我们进行时代分析的依据。岩画中车为两轮单舆独辕,轮辐为四根,两匹马挽车。有些车辆为未完成作品,即仅刻凿出车的两轮与箱舆,或仅两轮。这种两轮单辕战车主要用于战争、运动以及狩猎仪式等[③]。这种战车在中原地区的流行时间为殷商至战国[④]。甲骨文、金文中的车字与野牛沟岩画中车的形象几乎完全一致(只是挽车的马被符号化了,仅由轭来代替)。此外,这个时期大量有关车的考古发现,也为岩画中车的形象提供了丰富的断代资料,如安阳殷墟、三门峡上村岭、北京房山琉璃河以及长安沣西等地发现的车马坑(图290),完全可以与岩画中车的形象进行比较。最值得注意的是内蒙古宁城南山根102号墓出土的骨板,其上镌有马车形象,与青海岩画中的车在风格上完全一致(图291)。夏家店上层文化的时代约在西周晚期至春秋初

① 参见汤惠生:《略论青藏高原的旧石器和细石器》,《考古》1999年第5期。

② 李祥石、朱存世:《贺兰山与北山岩画》,宁夏人民出版社,1993年,214～218页。

③ Littauer, M. A. Rock Carvings of Chariots in Transcaucasia, Central and Outer Mongolia. Prehistoric Society 1977. 43: pp. 243～262.

④ 乌恩:《试论贺兰山岩画的时代》,《文物》1985年第7期。

期(公元前8世纪左右)[①]。除青藏高原外,在我国的内蒙古、宁夏、新疆等北方草原岩画也发现许多同样的车的形象,其时代被定在春秋战国[②]。在与我国相毗邻的中亚、帕米尔高原以及外蒙诸地的岩画中,车亦为常见的形象,其时代也定在公元前1000年左右的青铜时代[③]。

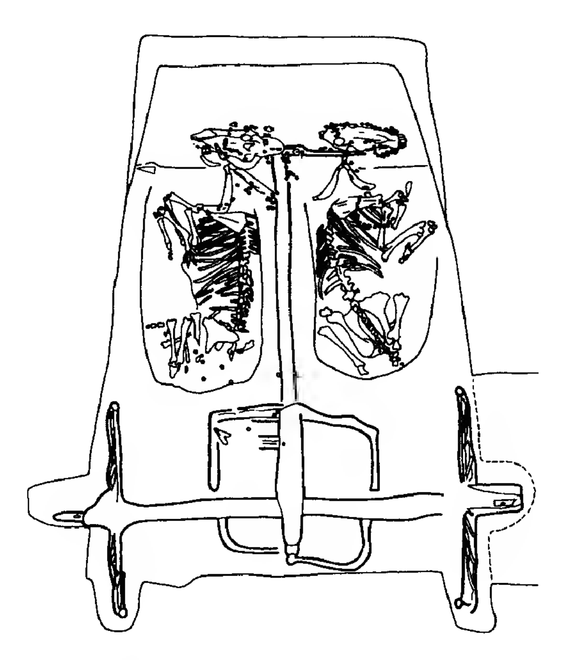


图290　车马坑(长安沣西,西周时期)
Fig. 290　Burial horses and chariot found in Fengxi, Shanxi, Western zhou Dynasty

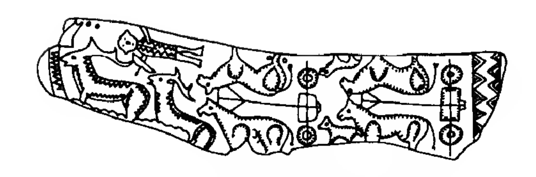


图291　镌有马车形象的骨板
(内蒙古宁城南山根,公元前2000年)
Fig. 291　Bone board with design of chariots found in Nanshangen, Ningcheng County, Inner Mongolia, 2nd mill. B.C.;

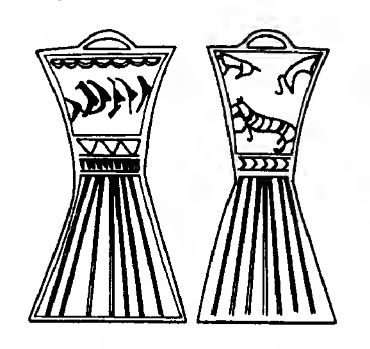


图292　镌有"行列式"鹰和"虎逐牛"图案的青铜牌饰(青海大通卡约文化,公元前2000年)
Fig. 292　Hour glass-shaped bronze plaque designed with eagles in row from Kayue Culture, Qinghai, 2nd mill. B.C.

---

① 中国社会科学院考古研究所东北工作队:《内蒙古宁城县南山根102号石椁墓》,《考古》1981年第4期。
② 盖山林:《乌兰察布岩画》,文物出版社,1989年。
③ 诺甫戈罗多娃:《蒙古山中的古代车辆岩画》,《文物考古参考资料》1980年第2期。

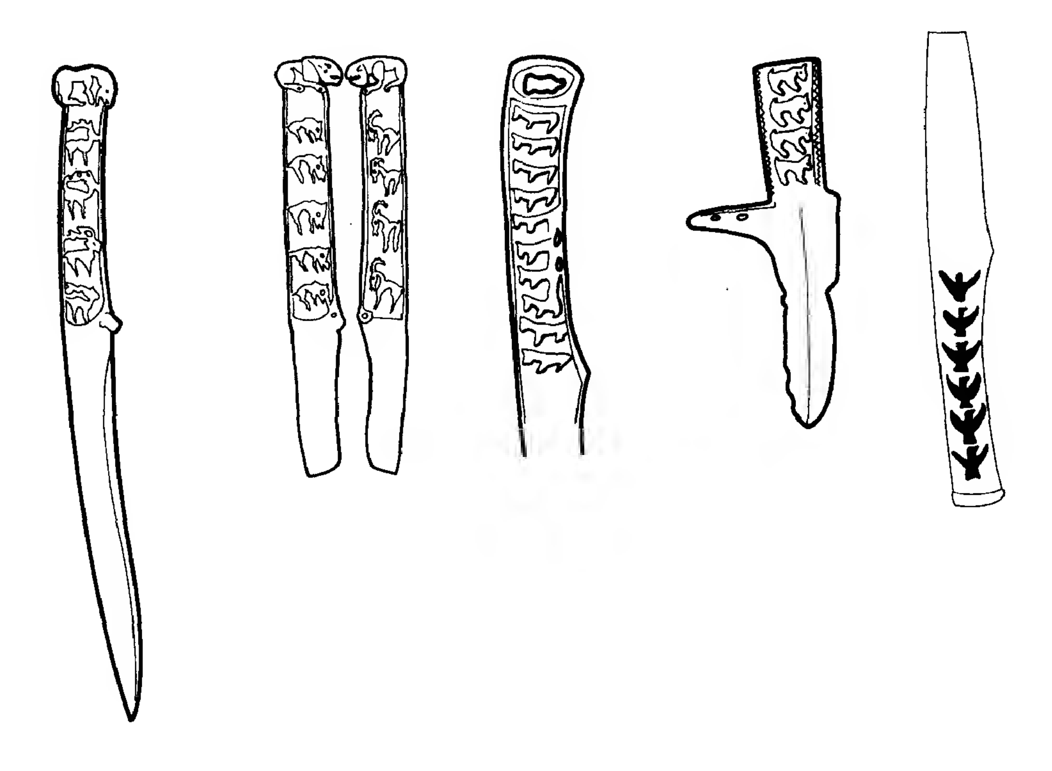


图 293 镌有行列式动物的青铜刀(我国内蒙古地区和蒙古国,青铜时代)
Fig. 293 Bronze knivies designed with animals in row from Inner Mongolia and Mongolia, Bronze age

除了车的形象之外,野牛沟岩画中以"行列式"风格出现的鹰,也是我们进行断代的依据之一。野牛沟岩画中有一组鹰的形象以典型的北方草原艺术中"行列式"风格绘制。这种以"行列式"风格制作的动物形象在青铜器纹饰中更为常见,如青海大通上孙家寨的卡约文化($^{14}$C 年代为公元前 1000 年左右)墓中曾出土一枚亚腰形青铜牌饰,在牌饰上镌有一排"行列式"鹰的形象(图 292);在内蒙伊克昭盟匈奴墓中出土一柄铜刀,刀柄上也镌有竖列式鹰的形象,其时代在春秋战国[①];这种竖列式的鹰在我国内蒙和蒙古国等地也常常出现(图 293),其时代亦在公元前 1000～前 500 年左右[②]。这种"行列式"风格的动物除了鹰之外,还有其他如野猪、鹿、羊等动物,其时代在公元前 6～前 5 世纪[③]。如是,青藏高原第一期岩画的时代应该在公元前 1000～前 500 年间,其上限或许还可以稍微早一些。

舍布齐岩画中的骑猎图也是一幅具有断代意义的画面。如图 294 所示,骑猎者身上佩有两种武器:一种是弓箭,另一种是骑者腰间为长形的、其一端饰以球形物的武器。哈萨克斯坦的岩画学者库巴列夫(V. D. Kubarev)对这种武器进行过专门研究,认为这种武器称"縋杖"(mace),在中亚的奥库涅夫(Okunevo)和安德罗沃夫(Andronovo)文化中出现的时间是公元前 3000～前 2000 年之间[④]。不过根据弗朗克福(H. P. Francfort)等人的研

① 郑隆:《中国古代北方民族青铜器纹饰艺术集》,内蒙古人民出版社,1991 年。

② Verlag, E. A. S. Alte Kunst der Mongolei, Angelika Kuhrt, Leipzig. 1979.

③ 萨维诺夫、契列诺娃:《鹿石分布的西界及其文化民族属性问题》,《文物考古参考资料》1980 年第 3 期。

④ Kubarev, V. D. Anthropomofnye khvostatye sushchestva altajskikh gor, in Pervobytnoe Iskusstvo Anthropomorfnye izobrazhenija, Vasil' evskij R. S. , Ed. , Novosibirsk, Nauka, 1987. pp. 150～169.

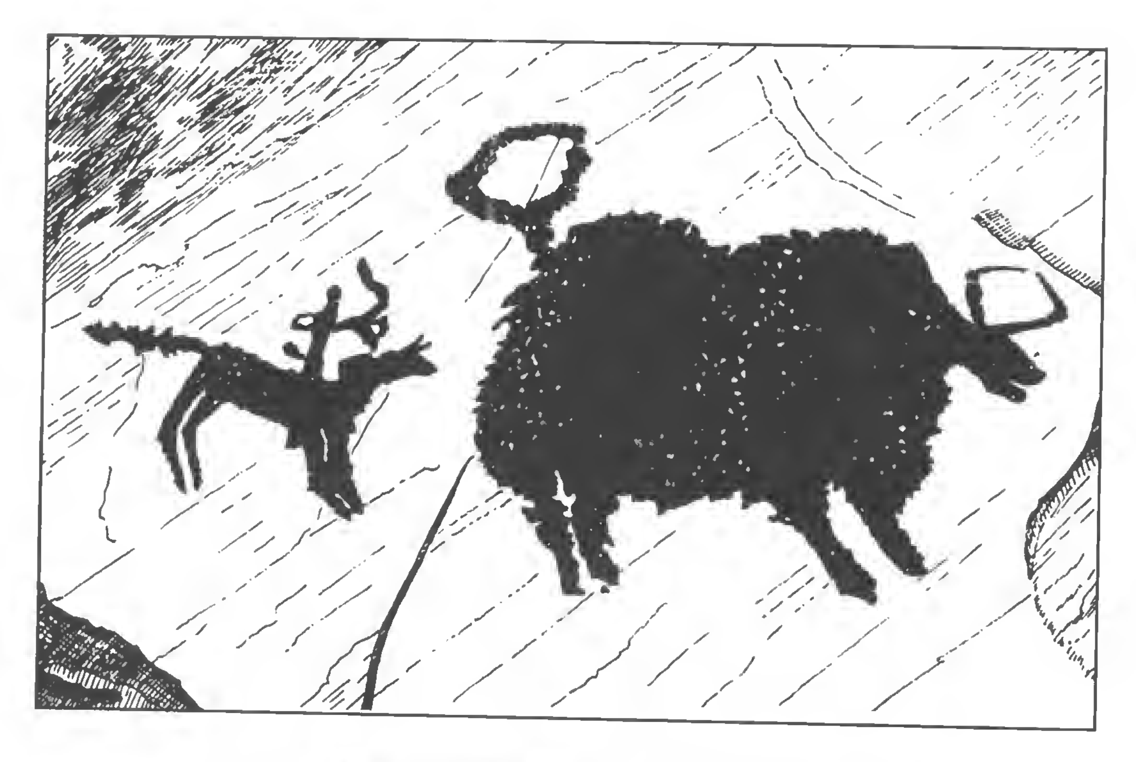


图 294 佩有縋杖的骑猎图(青海舍布齐岩画,公元前 2000 年)

Fig. 294 Scene of yak hunting, the hunter with a mace in waister, from Shebuqi site, Haibei Prefecture, Qinghai, 2nd mill. B.C.

究,就整个欧亚草原的情况来看,縋杖的使用可以延续到公元前 1000 年左右[1]。佩带縋杖是中亚乃是欧亚草原地区(包括中亚和我国北方草原以及青藏高原)游牧部落武士和猎人的标志。这种縋杖在中亚地区岩画中非常流行(图 295),在我国北方草原岩画中也非常流行,如新疆天山(图 296)、内蒙古阴山、宁夏中卫等地。在青海地区岩画中,这种縋杖除舍布齐岩画外,尚见于野牛沟、卢山等岩画地点。

## (三)二期岩画

第二期岩画地点主要有西藏日土地区的任姆栋第 12 和 13 号岩画地点。在此我们主要以任姆栋 12 号岩画为讨论对象。画面上有 4 只鹿,后有 3 只豹追逐,构成一幅兽逐图(参见图 227)。动物形象轮廓用敲凿出的线条勾勒而成,刻划准确生动,制作精细。动物形象和整个画面结构表现出典型的斯基泰艺术风格:四只鹿均作回头状,眼睛呈句点形,鹿角夸张,肩部和臀部饰以涡旋纹;动物嘴部张开,蹄部刻划细致,均以"足尖站立",用前苏联学者波罗夫卡的话来形容为"空中悬浮状"[2]。这种风格的动物形象广泛见于蒙古、西伯利亚、中亚,甚至外高加索。用足尖站立的动物形象在上述地区一般流行于公元前 7

① Francfort, Henri-Paul, Daniel Klodzinski, Georges Mascle. Pétroglyphes archaïques du Ladakh et du Zanskar, in Arts Asiatiques 1990: XLV. 5~27.

② Borovka, K. Scythian Art. New York, 1967. p. 87.

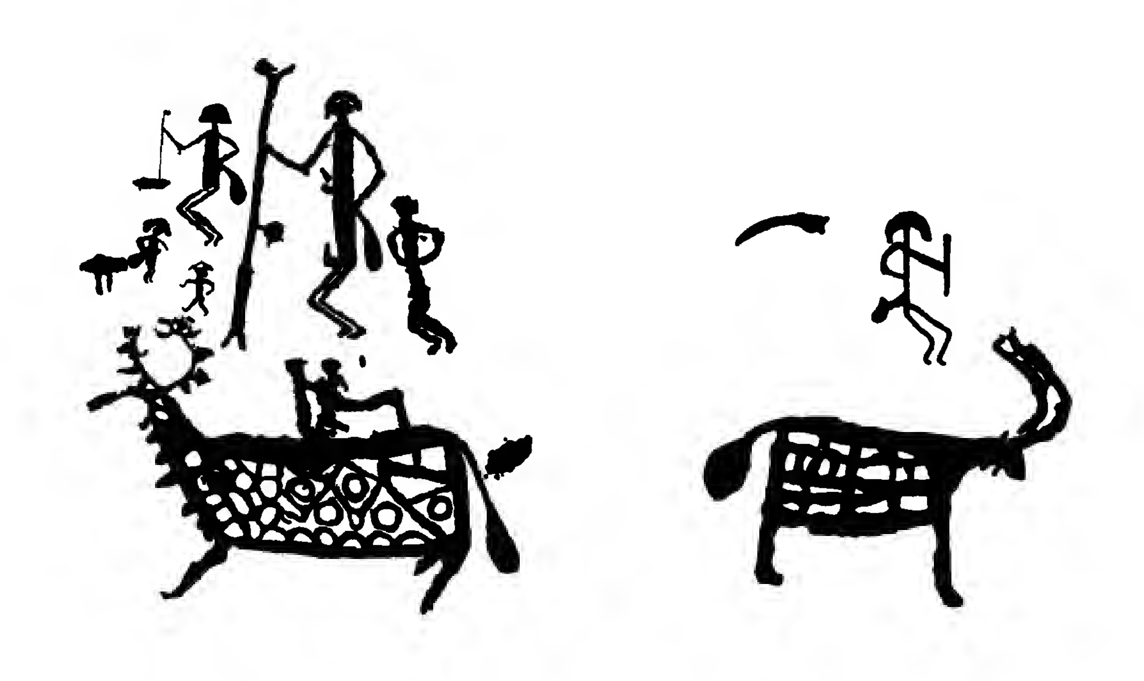


图 295　佩有縋杖的猎手形象(俄罗斯卡尔贝克-塔什地区,青铜时代)
Fig. 295　Hunters with maces from Kalbak-Tash, Russia, Bronze age

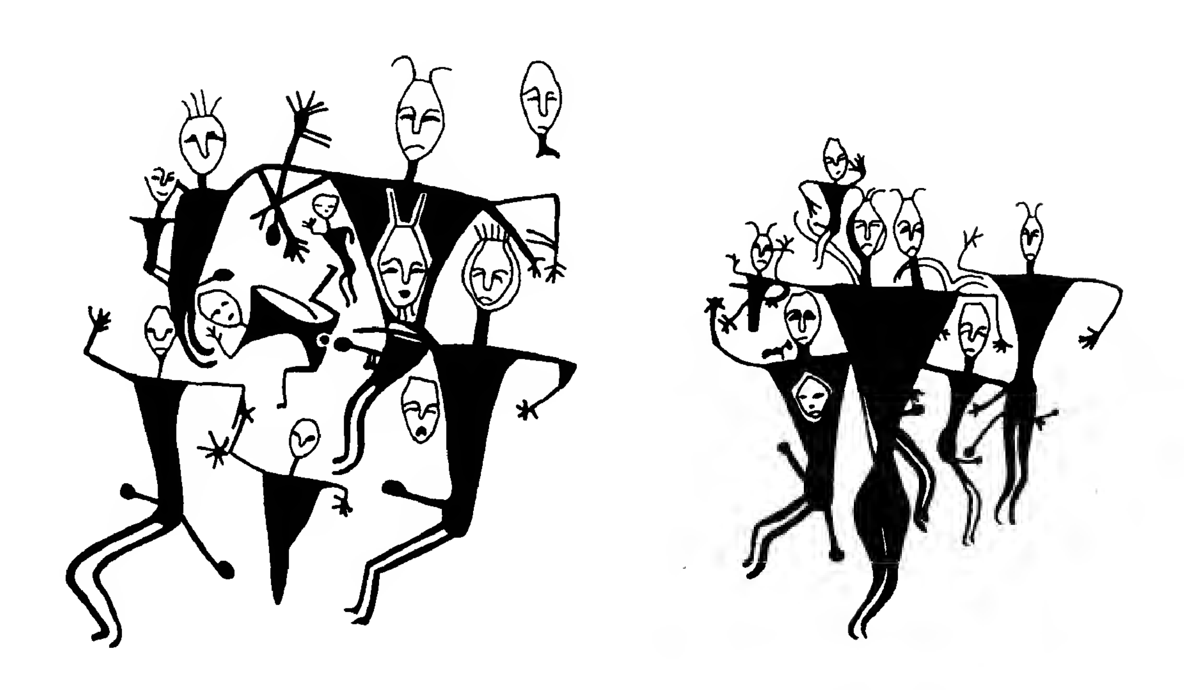


图 296　佩带縋杖的人物形象(新疆石门子呼图壁岩画,公元前 700 年)
Fig. 296　Human figures with maces from the Hutubi site, Xinjiang, 700 A.D.

～前 5 世纪(图 297)。如在西伯利亚奥伦堡附近的比切-德巴(Biche-Dba)出土的一柄骨勺上,镌有用足尖站立的豹的形象,其时代被确定在公元前 7～前 6 世纪(图 298)[①];在阿尔泰地区发现的铜镜上,有 6 只以足尖站立的鹿(图 299),其时代在公元前 7～前 6 世纪[②];在前苏联的米奴辛斯克出土的所谓塔加尔刀柄上,也有这种以足尖站立的以"行列式"构图的动物形象(参见图 293),其时代被确定在公元前 6～前 5 世纪[③]。





图 297　用足尖站立的鹿(喀喇昆仑岩画,青铜时代)

Fig. 297　Stags standing on their toes from Karakorum, Bronze age

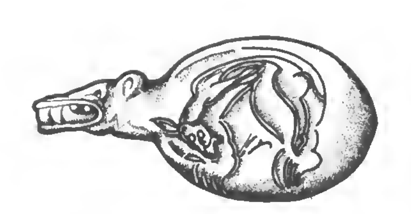


图 298　饰有动物以足尖站立图案的骨勺(西伯利亚比切-德巴出土,公元前 6 世纪)

Fig. 298　Bone spoon with design of animal standing on its toes from Biche-Dba, near Orenburg, Siberia, 6th cent. B.C.

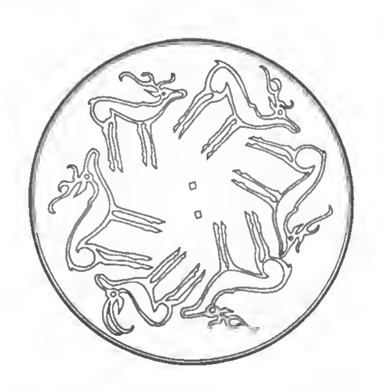


图 299　饰有足尖站立的鹿的形象(阿尔泰地区出土的铜镜,公元前 6 世纪)

Fig. 299　Bronze mirror with stags standing on their toes from the Altai, 6th cent. B.C.

有了这些考古资料,我们便能够对任姆栋 12 号和 13 号岩画作出比较准确的推断:考虑到青藏高原考古文化类型在时代上较晚的特征,这两处岩画的时代确定在公元前 5～前 3 世纪为宜。古代日土地区是青藏高原和北方草原之间的重要通道之一。西藏地区的北方草原文化因素正是通过这条草原通道传入的[④],而任姆栋 12、13 号岩画就是最好的

① Jettmar, K. Art of Steppes——The Eurasian Animal Style. London, 1967. pp. 174～178.

② 同注①。

③ 同注①。

④ 汤惠生:《藏族饰珠"zig"考略》,《中国藏学》1995 年第 2 期。

实证;后来西藏喇嘛教文化也正是通过这里传入中亚地区,如中国境内的阿尔泰地区发现的藏文经咒等①。

## (四)三期岩画

第三期岩画地点只有青海地区的卢山岩画。卢山岩画地点中有明确不同的早晚两期作品。早期形象用敲凿法制成,多为通体敲凿,其制作技术和造型风格与野牛沟等第一期岩画相同。晚期形象则以阴线轮廓法制成。比之任姆栋12、13号岩画,线条刻凿得较深,且所有线条均经过打磨,显得光滑流畅。不过卢山岩画地点中的早期形象损泐严重,大多已漫漶不清,并且基本上所有的早期形象均被晚期形象所覆盖。所以我们在此讨论的卢山岩画,是指晚期形象。

对于卢山晚期岩画进行时代分析的依据也是车的形象。卢山晚期岩画中发现有三幅马驾车的形象,如野牛沟一样,车亦为双轮、单舆、独辕,但由三马挽之;箱舆上站一猎手,正弯弓引箭射猎野牛。比之野牛沟岩画中的马车,我们可以看到卢山岩画中的马车有了明显的进步,首先是轮辐增多了;其次挽车的马匹是按透视原理加以绘制的,而不像野牛沟岩画中挽车的马匹是按北方草原艺术风格中对称的原理来绘制。在整个北方草原岩画中,车的形象可以分为两种风格。一种是早期以对称原理绘制的车,其效果犹如一俯视图,挽车的两匹马背背相对,一边一个车轮,中间为车舆;另一种为晚期风格,即以透视原理绘制的侧视图,如蒙古国贾曼尼·乌斯(Jamani Us)岩画中以透视效果绘制的马车形象(图300),其时代在秦汉时期②;宁夏贺兰山岩画中的车亦然。这一时代的确定获得了考古学的证实:在我国出土的秦汉时期的匈奴牌饰上的车,便是以透视原理绘制的(图301)。这种车在汉代文献中被称为"穹窿车"或"广柳车"。卢山岩画中的马驾车比野牛沟岩画中的马驾车要进步(挽车的马以透视法绘制),但车仍为原始形象(车轮仍按对称风格绘制)。若是,卢山岩画的时代则应定在上述两种风格的车的之间,即公元前3世纪至公元前后。

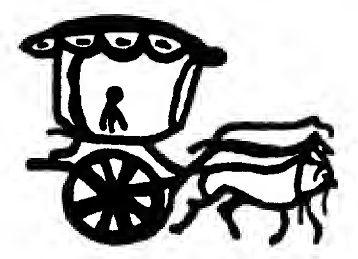


图300 马车形象(蒙古国贾曼尼·乌斯岩画,公元前后)
Fig.300 Chariot image from the petroglyph site of Jamani Us, Mongolia, last century B.C.

此外,卢山岩画中有一只吻部被绘制成鸟喙形的鹿,也是一个具有断代意义的形象(参见图65)。在青铜时代的欧亚草原大陆上曾普遍流行一种考古学上称为"鹿石"的石碑,其上镌有一只或数只造型奇特的鹿:四肢蜷屈,身体较小,鹿角夸张,呈波浪状(亦称"梳状")纵贯鹿背,吻部呈鸟喙状(参见图226)。这种鹿也是斯基泰文化艺术中的典型形式,故也称作"斯基泰鹿"。关于鹿石的文化内涵我们在前文中已讨论过,我们不再赘言。这种鹿石的时代被确定在商周至春秋战国时期③。卢山岩画中的鹿比之鹿石上的鹿,在

① 参见赵养峰:《阿尔泰地区岩画》,陕西人民出版社,1987年。

② Volkor, V. V. Ancient Chariots of the Mongolian Altai, Studia Archaeologica Instituti Historiae Academiae Scientiarum Respublicae Populi Mongolici, 1969. Tom V, Fasc*3* ~ *13*. cf. Littauer, 1977.

③ 萨维诺夫、契列诺娃:《鹿石分布的西界及其文化民族属性问题》。

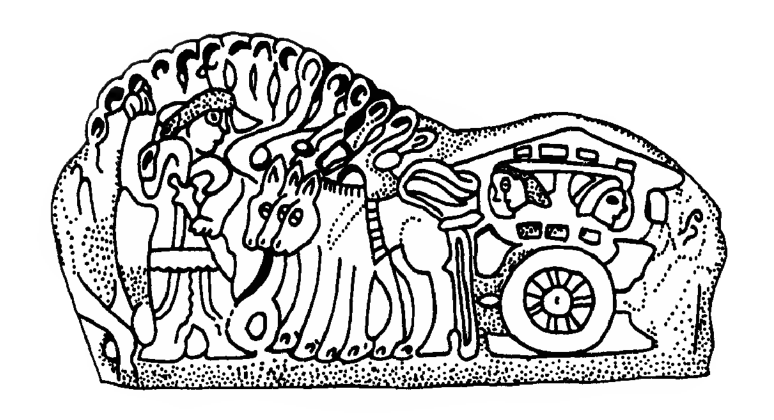


图 301　马车形象牌饰(内蒙古,公元前后)
Fig. 301　Chariot image on bronze plaque found in Inner Mongolia, last century B.C.

造型风格上有很大的区别,已完全趋于写实,但其吻部仍保留了“斯基泰鹿”的特点,即呈鸟喙状。这应该是时代最晚的(至少在我国地区)一只带有斯基泰风格的鹿了。考虑到青海湖地区在秦汉时通过羌胡道(即祁连山通道)与北方草原的匈奴文化有较多的文化往来这一历史事实,再结合前面论及的马驾车的形象,故将此鹿的形象定在秦汉时期为宜。

## (五) 四期岩画

第四期岩画点主要有西藏日土任姆栋 1 号岩画和那木错扎西岛洞穴岩画,以及青海地区海西的巴哈默力沟、怀头他拉等岩画。在这里我们主要以任姆栋 1 号岩画和扎西岛岩画为例来进行讨论。任姆栋 1 号岩画是一幅西藏苯教龙神祭祀的场面[①]。这幅作品的形象由敲凿的线条构成,从形式到内容都是地地道道的本土文化,可以视为藏族最早的大型绘画艺术品之一(参见图 221)。画面上鸟首人身和头上绘以树枝的羊的形象,是我们进行断代分析的对象。

首先是鸟首人身的形象。这是藏族苯教中厉神类的一个神魔形象(即亦神亦魔)。苯教厉神类中各种神魔形象繁多,要确定该岩画上的鸟首人身为哪个神魔,殊为不易,但我们可以大致将它确定为龙神类[②]。不过在此对我们断代来说更重要的是其造型风格,而不是其名称。佛教在藏区战胜苯教之后,许多苯教神祇都在莲花生推行的佛教西藏化的运动中被佛教收伏为护法神,其中也包括龙神[③]。该岩画中的鱼和人身鸟首形象正是龙神繁多的身相之一,而鱼亦可作为龙神的供品[④]。在现代喇嘛教肖像艺术中,常常可以看到一种呈瑜伽姿式(即一腿盘屈、一腿弯屈的站立姿式)站立的狮头人身、鸟头人身、象头人身、鹿头人身等形象,被称为“佛母”。事实上这些“佛母”正是被收伏的佛教护法神,即

① 张建林:《日土岩画的初步研究》,《文物》1987 年第 2 期。

② 参见汤惠生:《青藏高原的岩画与苯教》,《中国藏学》1996 年第 2 期。

③ 洛珠加措、俄东瓦拉译:《莲花生大师本生传》,324~329 页,青海人民出版社,1990 年。

④ Ekvall, R. B. Religious Observances in Tibet : Patterns and Function. The University of Chicago Press, 1972. p. 326.

原来的苯教神魔。岩画上的鸟头人身正是喇嘛教中的“佛母”身相造型,那么该岩画便应该是8世纪以后的作品,因为莲花生的佛教西藏化运动在8世纪中叶。其次,头上绘以树枝的羊的形象也具有断代意义。这是一个世界树和神兽的形象。树枝在这里只是一种标志,即表明该羊为能够载着神或萨满升入天空的“神羊”或“灵羊”。神兽与神树的艺术主题亦见于中原地区。其早期形式为中间一棵树,左右两边各拴一兽,如山东齐故城瓦当上,即为这种构图[①](图302)。不过这种一树两兽的构图形式到了唐代,有些便演变成一



图302 鹿对树图案(山东齐鲁故城瓦当,公元前400~前300年)

Fig.302 Design of stogs flaking a tree on eaves-tile from Shandong Province,4th-3th cent. B.C

兽一树,即上面一树,下面一兽(羊、象、鹿等)的“兽背树”风格。这种风格的图案在唐代织锦、屏风等物上尤为常见[②]。不过考虑到整个青藏高原考古文化时代偏晚的特点[③],“兽对树”风格的艺术在青藏高原上是魏晋时期流行起来的,可能盛行于吐蕃时期,而“兽背树”则是吐蕃或吐蕃以后的主要风格。1号岩画中头上绘以树枝的羊,其年代应在吐蕃时期(公元7~9世纪)以降。

现在我们对扎西岛岩画进行时代分析。扎西岛位于纳木错湖东南岸,所有的岩画均用黑色或红色矿物颜料绘制[④],这在我国北方岩画系统中是比较少见的。扎西岛洞穴岩画的调查者将扎西岛岩画分为早、中、晚三期,并认为“早期的岩画时代当在吐蕃王朝建立以前,中期岩画时代相当于吐蕃王朝时期,晚期的岩画可能为吐蕃王朝灭亡以后”[⑤]。中期和晚期形象我们不予讨论,画面中的某些形象如佛塔、经幡、吉祥结、六字真言等已表明它们是7世纪以后的佛教崖绘作品。我们在此主要讨论一下早期的形象,看看它们是否为吐蕃之前的作品。

调查者认为扎西岛第3、10等地点的大部分岩画为早期形象,现在我们以第3地点第7组和第10地点的岩画为例进行讨论。

第3地点第7组岩画形象为鹿、骑者、人物等(图303,a)。这是一幅记录祭祀“世界树”仪式的场面。画面中有两棵“世界树”,一棵是世界树下有一座“世界山”,旁边尚有一只神兽;另一棵世界树上有两只鸟。这两幅都是典型的“世界树”形象。画面中心的世界树周围有一圈人,或骑马,或牵牲口,或执物等。环形的祭祀场面表明其时代已经相当晚

① 参见李发林:《齐故城瓦当》,文物出版社,1990年。

② 吴淑生等:《中国染织史》,图版28,上海人民出版社,1986年。

③ 汤惠生:《略论青藏高原的旧石器和细石器》,《考古》1999年第5期。

④ 郭周虎、颜泽余、次旦格列:《西藏纳木错扎西岛洞穴岩画调查简报》,《考古》1994年第7期。

⑤ 同注④。



(a)

(b)

(c)

图 303 “世界树”崇拜岩画(西藏,吐蕃早期)

(a)(b)那木错扎西岛岩画中的崇拜场面;(c)日土恰克桑岩画中的日月与世界树

Fig. 303 Scene of worshipping World Tree in Tibetan rock art, 7th-9th century A.D.

(a)(b)Scene of worshipping World Tree, from Namncuo, Island Zhaxi; (c)Sun, Moon and World Tree, from Qiakesang, Ritu

了。这幅画面中也有“兽对树”的形象，这里的兽是鹿。我们前面已经说到，这种“兽背(对)树”的形象在青藏高原应为吐蕃时期或以后的作品。

第10地点的岩画也是祭祀“世界树”的仪式场面，其形象可分为三组：最上方中间为一人物形象，其左为一树，其右为一兽，似由人牵着。这三个形象应为苯教巫师或神灵、神兽和世界树，画面的左下方有5个人物形象，或持旗帜、或持镜与杖。这组形象应是苯教巫师作法的场面。右下方亦为3个人物形象，似作跪拜状(图303,b)。画面中倒置的世界树是我们断代的依据之一。日土恰克桑岩画中也有一棵用红色矿物颜料绘制的倒置的世界树(图303,c)。艾利亚德认为这种倒置的树是世界树的典型表现形式[①]。恰克桑岩画中的世界树为倒置形，周围绘以日、月以及象征光明的卍纹，明确表明世界树的内涵。恰克桑岩画的这组形象应与苯教经典中记载的创世神话有关，即其祖辛饶出世时，天空首先出现“雍仲”(卍纹)的光明，尔后才出现日月照亮大地。所以，如果恰克桑岩画中的卍纹是苯教的标志，那便是7～9世纪以后的作品，因为苯教只是在7～9世纪与佛教的斗争中才将卍纹作为自已的宗教标志，并采用不同的旋转方向以示与以右旋卐纹为标志的佛教相对抗[②]。虽然卍纹作为光明和太阳的象征符号自青铜时代以来便流行于青藏高原文化之中[③]，但恰克桑岩画中卍纹却不属于这类型，因为恰克桑2、3号岩画中同样使用红色矿物颜料绘制的形象均为佛教内容[④]，而恰克桑1号岩画与2、3号岩画的时代一样，应为7～9世纪反映苯教内容的作品。如果恰克桑岩画为7～9世纪的作品，那么扎西岛洞穴岩画均为7～9世纪的作品。

此外，第10地点(也包括扎西岛其他岩画地点)是一幅叙事性的岩画。从我们上面的分析来看，青藏高原秦汉以前的岩画中都不存在叙事结构，只有刚才说到的任姆栋1号岩画，具有叙事结构，为吐蕃时期的作品。而扎西岛10号岩画中有众多的人物形象，是明显的叙事结构，其时代至少与任姆栋1号岩画一样，甚至更晚一些。青藏高原属于第四期的岩画点还包括青海地区的怀头他拉、巴哈默力沟等。这些岩画地点除了动物形象之外，还出现了带有明显佛教因素的大象、六字真言、吉祥结等形象。

自从9世纪以来，佛教在藏区的上层建筑中取得统治地位后，早期岩画中苯教巫师、动物等形象便逐渐被佛教中的佛陀、菩萨以及经咒等内容替代，这种替代过程发生于7世纪中叶，而可能结束于9世纪末。10世纪之后，佛教摩崖中便不复再现动物形象了。

## 二　岩画的直接断代

应用自然科学对岩画进行时代分析，这是20世纪下半叶以后的事。尽管应用自然科学对岩画进行时代分析的方法仍在尝试之中，目前这种岩画断代方法仍旧不能完全而准确地解决岩画的时代问题，然而岩画学毕竟还是在这些断代方法的不断尝试中而逐渐走向成熟，从而成为一门独立的学科。所以我们有必要大致回顾一下各国岩画学者们在这

① Eliade, M. Shamanism——Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton University, 1974. pp. 389～390.

② 汤惠生：《北方游牧民族萨满教中的火神、太阳及光明崇拜》，《青海社会科学》1995年第2期。

③ 忤君魁、张建林：《西藏日土古代岩画调查简报》，《文物》1987年第2期。

④ 郭周虎、颜泽余、次亚格列：《西藏纳木错扎西岛沿穴岩画调查简报》，《考古》1994年第7期。

方面所做出的主要业绩。

## (一)世界各地的岩画断代研究状况

法国学者艾契戈莱(G. Echegaray)试图通过区分壁画(即旧石器时代洞穴岩画)动物是否属温暖期或寒冷期来进行岩画的时代确定①,然而这种方法显然是徒劳的,因为这种考古发现的动物骨骼与洞穴岩画之间的数据关系尚未被确定和证实②。法国另一位学者孔毕埃尔(J. Combier)宣称有一种更为可信的断代方法可测定出法国南部洞穴岩画的时代。他通过化学分析认为从22000年前的Tête-du-Lion遗址中发现的木炭和附近一处洞穴岩画野牛身上的木炭画痕是一样的③。这为欧洲洞穴岩画直接断代带来了曙光。

澳大利亚学者通过对岩画动物的区分,建立了一套广为接受的岩画年代序列。查劳普克(G. Chaloupka)注意到阿兰姆高地(Arnhem Land)岩画中的动物分属不同时代的海岸动物和非海岸动物两种,而这两种动物的区别则是由于海平面在不同时期的变化所造成。由此,至少阿兰姆高地岩画可根据对两种动物的区分而大致划定其时间范围④。

撒哈拉岩画的断代是建立在一种动物进化论之上,分别把时代确定为"羚羊时代"、"猎人时代"、"骆驼驯养时代"等⑤。其最早的岩画时代被认为是更新世晚期的作品⑥。然而这种断代法在学界争议很大,有些学者甚至认为撒哈拉岩画是新石器时代以后的作品⑦。

南非岩画的时代更为模糊。1971年登尼戈(J. Denniger)通过对岩画颜料有机粘合物中蛋白质氨基酸的分析,指出岩画创作的时代在1800年的范围内都是可能的。然而这个分析却遭到了许多学者的反对⑧。最近,学者们试图用阳离子比的断代法亦未获得成功,因为其样品并非岩画表面的石锈,而是硅质沉积岩的表皮⑨。从对南非赭石最初的开采和使用的研究来看,许多地点的岩画似乎可以确定在距今28999~26000年之间,如纳米比亚的阿波罗2号洞穴岩画等⑩,津巴布韦的波蒙(Pomongwe)洞穴中发现可移动的石刻雕像被认为是距今40000年左右的作品⑪。而最近从南非上卡罗(Upper Karoo)遗址中发

① Echegaray, G. Notas para el estudio cronológico del arte rupestre enla cueva del Castillo. Santander Symposium, Santander/Madrid. 1972. 409~417.

② Bégouën, R and J. Clottes. L'art mobilier des Magdaléniens. Archéologia 207. 1985. Novermber; 40~49.

③ Combier, J. Grotte de la Tête-du-Lion. L'Art des cavernes: Paris: Ministère de la Culture. 1984. 595~599.

④ Chaloupka, G. From palaeoart to casual paintings. Darwin: Northern Territory Museum of Arts and Sciences. 1984.

⑤ Muzzolini, A. The Sheep in Saharan Rock Art. Rock Art Research 1990. 7: 93~109.

⑥ Mori, F. Zur Chonologic der Sahara-Felsbilder, in Sahara-10000 Jahre zwishen Weide und Wiste. Cologne: Museen Köln, 1978. 253~261

⑦ Bednarik, R. G. Developments in rock art dating. Acta Archaeologica 1992(63): 141~155

⑧ Groods, B. Pigment analysis of the Rice River pictograph site, Manitoba, paper presented at 23 rd Annual Meeting of the Canadian Archaeological Association, 1990. Whitehorse.

⑨ Bednarik, R. G. The potential of rock patination analysis in Australian archaeological-part 2. The Artefact 1980. (5): 42~57.

⑩ Wendt, W. E. Art mobilier aus der Apollo Ⅱ Grotto in Südwest-Afrika. Acta Praehistorica et Archaeologica 1974. 5: 1~42.

⑪ Walker, N. J. The dating of Zimbabwean rock art. Rock Art Research 1987. 4: 137~149.

掘出来的可移动石刻画却只在距今 760 年左右①。尽管南非许多地点的可移动石刻被认为是更新世晚期或全新世初的作品,但其中许多年代分析有待进一步证实,且大多数岩画的年代尚无法确定。

对于北美岩画来说,情况亦然。北美惟一用自然科学手段进行岩画断代的地点是俄勒岗的长湖(Long Lake)岩画。1985 年利克斯(Ricks)和卡农(C. Cannon)对该岩画点的火山岩进行放射性测定,其年代在距今 6700 年左右②。然而斯坦伯林(J. Steimbring)诸人认为这个年代无法接受,并指出利克斯等人的取样有问题③。事实上美国微软公司对岩画的直接断代早在 20 世纪 60 年代便开始了。最初是格兰特(C. Grant)对加利福尼亚圣·巴巴拉地区(Santa Barbara)一处被毁的岩画用$^{14}$C 方法进行断代④。尽管他用于测试的样品数量只有今天的 50%,其结果显然有误差,但他意识到$^{14}$C 方法可用于岩画时代的测定,则属首创。

加拿大学者斯坦伯林在 Mud Portage 发掘了一块 81 平方米覆盖在岩画上的土地层。通过对其中含炭物的$^{14}$C 测定,认为岩画时代在 BP9000～5000 年之间⑤。这是北美惟一比较可信的年代测定数据。

南美的岩绘画通过对其颜料的分析,提供了一个较为可靠的年代数据。1985 年巴西学者盖顿(N. Guidon)和戴利布里阿(G. Delibrias)对巴西 Piaui 地区的 Toca du Boqueirão do site da Pedra Furada 岩画点的岩绘颜料进行分析测定后,认为该岩画为距今 32000～17000 年间的作品⑥。澳大利亚学者贝德纳里克对此结果表示怀疑,他又对该地点岩画上的覆盖层中的木炭屑进行了$^{14}$C 测定,其年代在距今 9500 年左右⑦。这是一个较为可信的数据。在巴西尚有其他通过对岩画上覆盖层进行$^{14}$C 测定其年代的岩画地点,其结果也较为可信⑧。

秘鲁的情况相同,如林那奈(M. Linares)于 1988 年对秘鲁拉贾斯发现的小型岩雕上的覆盖层进行了$^{14}$C 测定,时代在距今 7000 年左右⑨。

亚洲的史前岩画尚无一例进行过科学的时代测定。就印度而言,许多岩画的时代模糊不清。原来印度中央邦的岩画被认为是旧石器时代的作品⑩。而现在则被学者们普遍

---

① Sampson, G. G. and J. C. Vogel. A painted pebble and associated C-14 date from the Upper Karoo. Pictogram 1989. 2(2):1～3.

② Ricks, M. F, and W. J. Cannon. The Lake County, Oregon, Rock Art Inventory: a data base for rock art research, paper presented at the 1985 ARARA Symposium. Santa Barbara, 1985.

③ Steinbring, J. And E. Danziger, R. Callaghan. Middle Archaic petroglyphs in northern North America. Rock Art Research 1987. 4:3～16, 150～161.

④ Grant, C. The rock paintings of the Chumash. Berkeley University of California Press. 1965

⑤ Steinbring, J. et al. Middle Archaic petroglyphs in north America. Rock Art Reserch 1987. 4:3～16, 150～161.

⑥ Guidon, N and G. delibrias. Inventaire des sites sud-américains antérieurs à 12000 ans. L' Anthropologie (Paris) 1985. 89: 385～407.

Guidon, N and G. delibrias. Carbon-14 dates point to man in the Americas 32000 year ago. Nature 1986. 321: 769～771.

⑦ Bednarik, R. G. On the Pleistocene settlement of South America. Antiquit. 1989.

⑧ Vialou, D. And A. Vilhena-Vialou. Vn nouveau site préhistorique bréhilien daté: I' abri a peintures et gravures Ferraz Egraja (Mato Grosso). L' Anthropologie (Paris) 1984. 88:125～127.

⑨ Málaga, L. Arte mobiliar con tradición rupestre en el sur del Perù. Rock Art Research 1988. 7: 4～20.

⑩ Wakankar, V. S. The oldest woks of art? Science Today 1983. 20: 43～48.

加以反对[①],甚至连以前被认为是旧石器时代晚期的44件鸵鸟蛋壳饰品也非人工所为,而是一种自然磨损的结果[②]。在贝兰谷地(Belan Valley)发现的所谓旧石器时代晚期的被称作"Lohanda Nala"的"大母神"(mother goddess),后来却被证明是一支损坏了的带有四个对称倒刺的鱼叉[③]。事实上印度旧石器时代的艺术品可谓凤毛麟角,许多有待重新确认,岩画亦然[④]。印度绝大多数岩画被认为是中石器和铜石并用时代的作品,但这需要对其时代进行更为科学的测定。

在西伯利亚的岩画中,如什史基诺(Shishkino)和台尔玛(Tal'ma)地区的岩画,奥克拉德尼科夫(A. P. Okladnikov)认为都是旧石器时代晚期的作品[⑤],但贝德纳里克对此批评为"建立在直觉系统上的断代结果"[⑥]。

我国的岩画点中,除了花山岩画做过$^{14}$C测定外[⑦],其余的时代都是用考古综合比较的方法来进行断代,因此对各地点的岩画时代争论很大。就贺兰山岩画而言,就有诸家不同的说法[⑧]。尽管许多学者认为我国最早的岩画是旧石器时代晚期的作品[⑨],但此说的根据不足为凭。盖山林先生认为阴山岩画中有两幅岩画分别为"鸵鸟"和"大角鹿"[⑩],而这两种动物则是更新世时期的动物,全新世以前便已灭绝,由此而认为这两幅"鸵鸟"和"大角鹿"岩画应是旧石器时代晚期的作品。然而将岩画艺术形象与古生物相对应进行比较的方法,其本身就不具备科学性,因为艺术反映的是原始人的精神世界,无论在其设计、构图和制作上,都不能逐一与具体的物质客观世界相对应。这种对应方法正如前面被否定的法国学者艾契戈莱试图通过区分洞穴岩画动物是否属温暖期或寒冷期来进行时代确定的作法一样。所谓的"鸵鸟"岩画,其实是变形的人面像,其时代当在铜石并用时代甚至更晚一些[⑪]。此外,与所谓"鸵鸟"和"大角鹿"一同出现在岩画中其他形象,均为青铜时代左右的作品,而这两幅作品却属于旧石器时代的作品,使人感到无法理解,而三者之间无论在造型、制作方法上都没有什么区别。我国惟一有$^{14}$C年代测定的旧石器时代艺术品是河北出土的刻有几何形纹饰的鹿角,年代在距今23000～21150年之间[⑫]。

## (二)岩画的直接断代

"岩画直接断代"(direct dating of rock art)的概念最早是由澳大利亚的岩画学者贝德纳里克于1981年首先提出。它是针对"传统的考古学断代方法"而言,其定义是"…利用

---

① Tyagi, G. S. The decorative intricate design patterns in Indian rock art, paper presented in Symposium A of First AURA Congress. Darwin, 1988.

② Bednarik, R. G. Natural line markings on Palaeolithic objects. Anthropologie, 1991. (Brno) 29.

③ Bednarik, R. G. The Palaeolithic art of Asia. Paper presented at 23 rd chacmool Conference, Calgary. 1990.

④ Bednarik, R. G. The Palaeolithic art of Asia. Paper presented at 23 rd chacmool Conference, Calgary. 1990.

⑤ Okladnikov, A. P. Petreglify verhnei Leny. Leningrad: Izdatel's tvo' nauka'. 1977.

⑥ Bednarik, R. G. and K. Devlet. Rock art conservation in Siberia (in press). 1991.

⑦ 覃圣敏等:《广西左江流域崖壁画的调查与研究》,广西民族出版社,1987年。

⑧ 许成、卫忠:《贺兰山岩画》,文物出版社,1991年。

⑨ 陈兆复:《中国岩画发现史》,上海人民出版社,1990年,169页。

⑩ 盖山林:《阴山岩画》,文物出版社,1986年,122页。

⑪ Tang Huisheng. Theories and Methods of Chinese rock art research. Rock Art Research 1993(1):3～16.

⑫ Bednarik, R. G., and You Yuzhu. A Palaeolithic art from China. Rock Art Research 1993.

最可靠的科技手段对岩画的年代进行直接测定，同时包括对与岩画相关的岩面刻痕、裂隙、颜料以及沉积物等时代的测定”①。

最早是南非学者多恩(R. I. Dorn)和怀特莱(D. S. Whitley)于1983年在直接断代方面做出了尝试。他们从岩画表面堆积的锰铁中提取阳离子溶解剂，从而对阳离子比率的分析进行年代测定②。岩画表面形成的锰铁覆盖层很容易和赤铁覆盖层相混淆。阳离子比率的断代方法是将容易溶解的阳离子K和Ca与相对稳定的阳离子Ti相比较。对于要建立一个地区的溶解比率而言，几组大型的刻度样板(对AMS放射性碳断代同样适用)必须先行建立起来，然后通过岩画刻痕中覆盖物内的阳离子比率对岩画进行更为精确的断代。

阳离子比断代法用于岩画断代在1984～1988年之间获得了较大的发展。1988年，澳大利亚岩画学者贝德纳里克、诺布(M. F. Nobbs)等人对澳大利亚最古老的岩画地点运用阳离子比方法进行了年代测定，其时代在距今30000年左右③。虽然其中某些技术性问题尚待完善④，但毕竟这是一次较为正式并具有一定规模的“直接断代”。

与此同时，澳大利亚学者还尝试用草酸盐分析法对岩画进行时代测定。沃契曼(A. Watchman)于1987年对卡卡杜(Kakadu)国家公园内的一系列岩画点的草酸盐覆盖层进行了确认和分析，他认识到使用这一方法可以对岩画进行更为精确的断代。草酸盐堆积中含有盐、草酸以及有机酸，更适于放射性碳的分析断代法⑤。草酸盐断代法与$^{14}$C断代法相同，其运用范围比$^{14}$C法更为广泛，且少受限制⑥。最早成功地对岩画颜料直接进行$^{14}$C分析是在南非进行的。1987年南非学者梅尔威(V. Merwe)等人对南非境内岩绘画中的木炭颜料进行了$^{14}$C年代测定⑦。之后，在澳大利亚、法国和中国，几支多学科交叉的研究小组都对本国的岩画成功地进行了$^{14}$C年代测定⑧。

20世纪80年代末，加速器质谱$^{14}$C测定法(accelerator mass spectcometry，简称AMS)也逐渐运用于岩画的直接断代。澳大利亚学者莱伊(T. H. Loy)等人对澳大利亚的Laurie Greek、Judds Cavern以及Tasmania三个地点的岩绘画，用AMS法进行时代分析，其结果分别为距今20000、9000、10000年⑨。

旧石器时代的岩画首次被直接断代也是20世纪80年代末的事。法国学者劳波兰切

---

① Bednarik, R. G. The potential of rock patination analysis in Australian archaeological-part 2. The Artefact 1980(5): 42～57.

② Dorn, R. I. Whitley. Chronometric and relative age determination of petroglyphs in the western United States. Annals of the Association of American Geographers 1984. 42: 308～322.

③ Nobbs, M. F. and R. I. Dorn. Age determinations for rock varnish formation within petroglyphs: cation-ratio dating of *24* motifs from the Olary region, South Australia. Rock Art Research 1998. 5: 108～146.

④ Clarke, J. Comment on Nobbs and Dorn. Rock Art Research 1988. 6: 63～65.

⑤ Watchman, A. Preliminary determinations of the age and composition of mineral salts on rock art surfaces in the Kakdu National Park, in W. R. Ambrose and J. M. J. Mummeryed. Archaeometry: further Australasian studies. Canberra: Australian National University, 1987. pp. 36～42.

⑥ Bednarik, R. G. Finger lines, their medium and their dating. unpubl. MS, Archive of the Australian Rock Art Research Association. Melbourne, 1981.

⑦ Van der Merwe, N. J. & J. Seely and R. Yates. First accelerator carbon-14 date for pigment from a rock painting. South African Journal of Science 1987. 83: 56～57.

⑧ Bednarik. R. G. A New Method to Dute petroglyph. Archaeometry 1992. 34(1)279～297.

⑨ Loy, T. H., R. Jones, D. E. Nelson, B. Meehan, J. Vogel, J. Southon and R. Cosgrove. Accelerator radiocarbon dating of human blood proteins in pigments from Late Pleistocene art sites in Australia. Antiquity 1990. 64: 110～116.

(M. Loblanchet)等人对法国南部Quercy地区的Cougnac洞穴岩绘颜料中的木炭用AMS法进行年代测定,其时代在距今14300年左右①。这个洞穴的岩画原来认为是马格德林文化晚期的作品,而现在看来,则应属其中期。与此同时,澳大利亚学者麦克唐纳(J. McDonald)和奥菲塞(K. Officer)也运用AMS法对悉尼地区的纳塔利亚·克莱格岩画点(Gnatalia Creek)中的木炭岩绘材料进行了时代测定。原来这里的岩画被认为是距今3000~2000年间的作品,而测定数据则表明这些岩画是距今6000~3000年间的作品②。

美国学者对得克萨斯州大峡谷一处剥落的岩绘画颜料用AMS法进行时代测定,时代在距今3800年左右③。AMS法似乎还可以用于对无机物的年代测定,如法国学者劳波兰切对黑色木炭颜料进行测试的同时,也对其红色颜料进行了测定。这些红色颜料不是赤铁矿,而是来自陨铁矿石。如是,用AMS法对无机物进行年代测定,似乎也有着广阔的前景。

尽管20世纪80年代末以来,岩绘画的直接断代已基本获得成功,但岩刻画的直接断代,却仍然没有多少进展。学者们想尽办法对刻以岩画的岩石表面、刻痕石锈或刻痕中的堆积物进行断代,但这些均不属直接断代;而更多的时候则根本无法对岩刻画的时代进行测定。岩绘画(pictograph)和岩刻画(petroglyph)之间的区别在于前者是一个增加的过程,颜料的准备和制作行为是同时发生的,颜料产生的时间,便是行为发生的时间;而后者则是一个减损的过程,行为和材料对象在时间上并不一致,如是我们便无法通过对象材料来对其行为进行断代。

对于岩画而言,近来使用和探索较多的方法是阳离子比(简称CR)断代法,即通过对岩刻表面的氧化层(或云石锈 varnish)中的阳离子比率进行测定,从而推定其作画时代。不过这项工作至今进展缓慢,尚无差强人意的结果,仍处于实验阶段④。

$^{14}C$断代法尝试地运用于岩刻画的断代,但这仅限于那些表面石灰和碳酸钙覆盖层的岩刻画,而且这仍不属于直接断代的范围。澳大利亚和西欧共有310个左右的洞穴中,适于这种断代法的岩画却廖廖无几⑤。

$^{14}C$、CR和草酸盐分析以及AMS等断代方法,均是通过对标本中碳含量的测定来进行,本质上可以认为是用同一类型的断代技术和方法,而载以岩画的岩石无论是否含碳,都只能是岩石的年代,而不是岩画的年代。所以对于岩刻画的直接断代,需要有一种全新的方法来进行。

## 三 微腐蚀断代法

1966年波兰学者柴诺胡兹(J. Cernohouz)和索尔切(I. Solc)提出了一种通过观察岩刻

① Loblanchet, M., M. Labeau, J.L. Vernet, P. Fitte, H. Valladas, H. Cachier and M. Arnold. Palaeolithic pigments in the Quercy, France. Rock Art Research 1990. 7:4~20.

② McDonald, J., K. Officer, T. Jull, D. Donahue, J. Head and B. Ford. Investigating C-*14* AMS: dating prehistoric rock art in the Sydney Sandstone Basin, Australia. Rock Art Research 1990. 7:83~92.

③ Russ, J., M. Hyman, H. J. Shafer and M. W. Rower. Radio-carbon dating of prehistoric rock paintings by selective oxi-dating of organic carbon. Nature 1990. 348(6303):710~711.

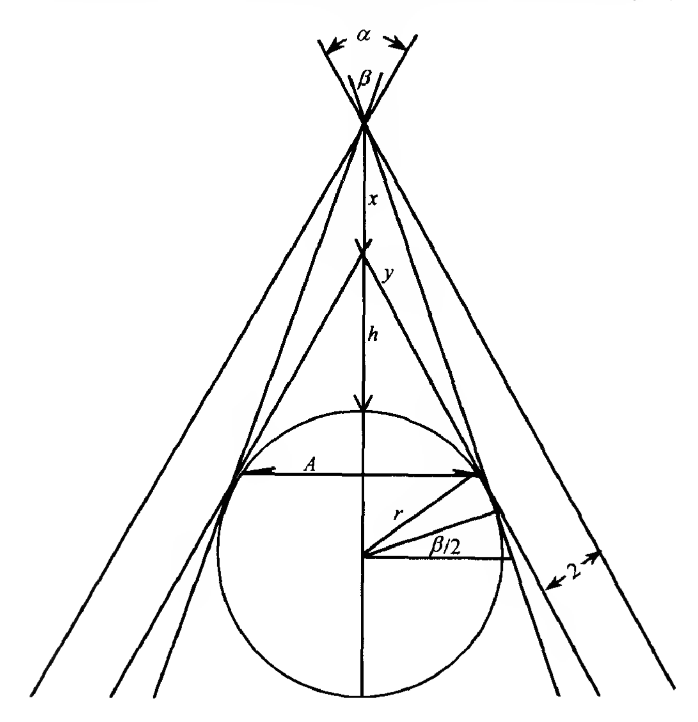
④ Bednarik R. G. A new method to date petroglyphs. Archaeometry 1992. 34(2):279~291。

⑤ 同注④。

画刻痕中岩石晶体风蚀程度从而对岩刻画进行断代的方法[①],但该方法在理论上不够完备,故很难用于实践。20 世纪 90 年代初,澳大利亚岩画学者贝德纳里克在波兰学者的基础上,对其理论进一步完善,并在实践中初步获得成功[②]。经贝氏完善后的岩刻画断代方法,被称为"微腐蚀断代法"(Microerosion dating method)。

所谓微腐蚀断代,就是通过对各种岩石上制作痕迹风蚀程度的测定和分析来确定岩刻画的制作年代。在进一步解释微腐蚀分析法之前,我们需要区别两种类型的岩石:一种是很容易呈颗粒状剥离或受到化学腐蚀的沉积岩,诸如有碳化层的砂岩、方解石及白云石等;第二种是耐磨性好,耐腐蚀性强,且比较坚硬的岩石,如花岗岩、花岗闪长岩、斜纹岩及闪长岩等。我们所要研究的是在后者上制作的刻划形象。此类岩石中含有石英、长石等比较稳定的化学成分。石英即二氧化硅,其硬度为 7,熔点是 1713℃;长石是含有钾、钠、钙、钡等的铝硅酸盐,在稳定性方面较石英差。这两种石质都不易发生氧化反应。在岩刻画制作过程中,刻痕内暴露在外的被截断的晶体颗粒,即石英或长石的晶体颗粒,经过长时间的自然风蚀,其边、角将逐渐由锋锐变钝,形成弧面,我们将此弧面称之为"蚀亏"(wane)。微腐蚀断代法也就是研究蚀亏的形成和年代之间的关系。

为理解蚀亏的形成,我们可以先做一假设,假定蚀亏形成的圆剖面是双曲线:




制作时的岩面是假定的,根据平面几何和三角函数的原理,我们可以建立一套关系式。$h$、$y$、A(蚀亏的宽度)及角度 $\alpha$ 是可以测定的;半径 $r$ 可通过角度 $\alpha$ 和 $y$ 求得:

$$r = y\tan\alpha/2$$

① Cernohouz, J. and I. Solc. Use of sandstone wanes and weathered basaltie crust in absolute chronology. Nature 1966. 212: 806～807.

② Bednarik, R. G. A new method to date petroglyphs. Archaeometry 1992. 34(2): 279～291.

无论岩石表面和边缘的磨损程度如何，对于任何角度的 $\alpha$ 而言，$h$ 与 $r$ 的比值都是一常量。$x:z$ 是角度 $\alpha$ 的函数；当 $\alpha=60°$时，$x=2z$，$x$ 可用以下代数式求得：

$$x=[(z/\tan 0.5\alpha)^2+z^2]$$

由此可推出角度 $\beta$，这个角度表示与表面磨损有关的蚀亏形成比：

$$\beta=2\sin^{-1}(r/x+h+z)$$

无论实际磨损的程度如何，蚀亏宽度 A 和年代之间的关系最终由 $\alpha:\beta$ 的比值来确定。以上种种复杂的关系式，只是一种理论模式。我们从中得知 $A$、$r$、$z$、$\alpha$、$\beta$ 间的密切关系，以及它们的递增程度是相等的，并与时间成正比关系。在实际工作中，为了减少因测量不准确引起的误差，我们最好选择角度 $\alpha$ 为 90°的晶体颗粒，只需测出其蚀亏宽度即可。

微蚀亏的形成还会受环境中诸多因素的影响。如 PH 值的大小、气候的变化幅度（温度、湿度、风力等）、抑或岩刻画是否被某种沉积物覆盖过等等。尽管这种影响对于测定的精确度不会产生大的偏差，但为了获得较为准确的实验数据，在实际工作中，我们必须对周围环境作出必要的分析，建立一地区的标准参数和数据库，以使结果更为精确。

## 四　微腐蚀断代法在青海地区的运用

自 20 世纪 90 年代初贝氏提出微腐蚀断代法之后，先后在西伯利亚的奥内戈湖（Lake Onega）地区和瑞典等地区的岩刻画点进行过实验，其效果尚佳[①]。1990 年贝德纳里克在中国宁夏参加了宁夏国际岩画研讨会，在会上与本书作者之一汤惠生详细讨论了有关微腐蚀断代法的理论、可行性以及在青海地区进行实验等问题。嗣后通过通讯商定，同时在南非、南美、北欧和中国北方同时进行对岩刻画的微腐蚀断代实验。目前其他地方的实验仍在进行之中，而由青海考古所承担的这个实验项目已初获成果。青海岩刻画直接断代研究于 1997 年列入青海省科委科研项目，1998 年通过省科委验收。

我们选择的岩画点均分布在海西地区，海拔在 3000 米左右，属于干燥大陆性气候，雨量少，温差较大。其岩画地点远离城镇，地处偏远，几十里地不见人烟，因此岩画至今保存完好，基本上不存在人为破坏。

青海几乎所有的岩画均刻凿在花岗闪长岩上。花岗闪长岩主要成份为斜长石和石英，石英的含量约占 65%。此外还有少量的正长石、角闪石和黑云母。花岗闪长岩具有耐磨性好，耐酸性强的特点。我们用双目实体显微镜观测蚀亏，测量工具为 0.02～0.07cm粗细不等的金属丝。在观测时，尽量挑选刻凿在水平面的岩画，这样便于操作；而对于垂直崖壁上的岩刻，则需两人合作，颇为费力。在观测蚀亏 A 时，我们统一选择 90°角的石英和长石晶体，这样便于换算并提高观测的准确度。贝氏的微腐蚀断代理论是建立在对未知年代岩刻的观测和推算上，但我们在实际工作中发现用他的理论去推算岩刻年代既麻烦，且精确度不够。就中国而言（包括青海），有纪年题记的岩刻是很容易找到的。如果把有纪年题记的岩刻蚀亏 A 作为一个标准参数，然后再去比较未知年代岩画的蚀亏 A，这样既简便又准确。此外我们在实际工作中发现观测的岩画石质不一定都是花岗岩等，砂岩、方解石等亦可用于观测，因为我们只需观测其中的石英和长石晶体，而后者

---

① Bednarik, R. G. A New Method to Date petroglyphs. Archaeometry 1992. 34(2): 279～291.

也含有这两种晶体。不过我们必须强调:所观察的石英和长石晶体必须是在岩刻画制作过程中被截断或有制作痕迹的、一直保留在原来位置上且从未被覆盖的。这是我们用以比较的共同基点。

在 1997 年的微腐蚀断代研究中,我们共选择了 6 个岩刻地点,其中 3 个年代是已知的,另外 3 个是未知的。我们根据已知年代的微蚀亏测定结果作出标准曲线图,然后据此比较未知年代的蚀亏数据,并计算出其年代。

已知年代岩刻我们选择的是:水峡的佛教摩岩石刻,乾隆年间,石质为花岗闪长岩;玉树文成公主礼佛图,公元 742 年所刻,石质为花岗岩;海西州都兰县科孝图的一尊石狮子,该狮子系唐代开元十七年(公元 729 年)造,高 82、宽 54 厘米,石质为花岗岩。我们对每个岩刻点均观测了 20 个左右 90°角的石英和长石颗粒,其数据如表 1、表 2、表 3 所示。表中 d 为偏差,d′为平均偏差。

1.水峡佛教摩崖石刻,距今约 260 年。在低倍显微镜下观测,长石和石英风蚀现象均不严重,其边角仍比较锋利。

单位:毫米

| 序号 | 石英 A | d | 长石 A′ | d′ | 角度 α |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 0.01 | 0 | 0.03 | -0.001 | 90° |
| 2 | 0.012 | 0.001 | 0.032 | 0.001 | 90° |
| 3 | 0.01 | 0 | 0.031 | 0 | 90° |
| 4 | 0.01 | 0 | 0.03 | -0.001 | 90° |
| 5 | 0.01 | 0 | 0.03 | -0.001 | 90° |
| 6 | 0.01 | 0 | 0.031 | 0 | 90° |
| 7 | 0.011 | 0.001 | 0.03 | -0.001 | 90° |
| 8 | 0.01 | 0 | 0.03 | -0.001 | 90° |
| 9 | 0.011 | 0.001 | 0.035 | 0.004 | 90° |
| 10 | 0.01 | 0 | 0.032 | 0.001 | 90° |
| 平均值 | 0.01 | 0.0003 | 0.031 | 0.031 | |
| $\bar{d}=(\lvert 0\rvert+\lvert 0.001\rvert+\cdots+\lvert 0\rvert)/10=0.0003$ | | | | | |
| $\bar{d}'=(\lvert -0.001\rvert+\lvert 0.001\rvert+\cdots+\lvert 0.001\rvert)/10=0.001$ | | | | | |

2.文成公主礼佛图,距今约 1200 年左右。在低倍放大之后,可看清长石的风蚀状况,“酥面”较明显;石英晶体的“酥面”在高倍显微镜下才能看清。

单位:毫米

| 序号 | 石英 A | d | 长石 A′ | d′ | 角度 α |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 0.041 | 0.001 | 0.15 | 0.009 | 90° |
| 2 | 0.04 | 0 | 0.14 | -0.001 | 90° |
| 3 | 0.039 | -0.001 | 0.13 | -0.001 | 90° |
| 4 | 0.04 | 0 | 0.13 | -0.011 | 90° |
| 5 | 0.038 | -0.002 | 0.14 | -0.001 | 90° |
| 6 | 0.04 | 0 | 0.15 | 0.009 | 90° |

续表

| 序　号 | 石英 A | d | 长石 A′ | d′ | 角度 α |
|---|---|---|---|---|---|
| 7 | 0.042 | 0.002 | 0.13 | −0.011 | 90° |
| 8 | 0.036 | −0.004 | 0.15 | 0.009 | 90° |
| 9 | 0.042 | 0.002 | 0.15 | −0.001 | 90° |
| 10 | 0.042 | 0.002 | 0.15 | 0.009 | 90° |
| 平均值 | 0.04 | 0.0014 | 0.14 | 0.0072 | |
| $\bar{d}=(\|0.001\|+\|0\|+\cdots+\|0.002\|)/10$ | | | | | |
| $\bar{d}'=(\|0.009\|+\|-0.001\|+\cdots+\|0.009\|)/10$ | | | | | |

3.唐代的石狮子距今约 1300 年。在低倍显微镜下观测,可看清长石颗粒边缘的蚀亏,其晶体平面的反射光已漫漶,有明显的“酥面”;但石英晶体的“酥面”不明显,其边缘蚀亏亦小得多。但在高倍(80×)显微镜下则可明显观测到石英的“酥面”。

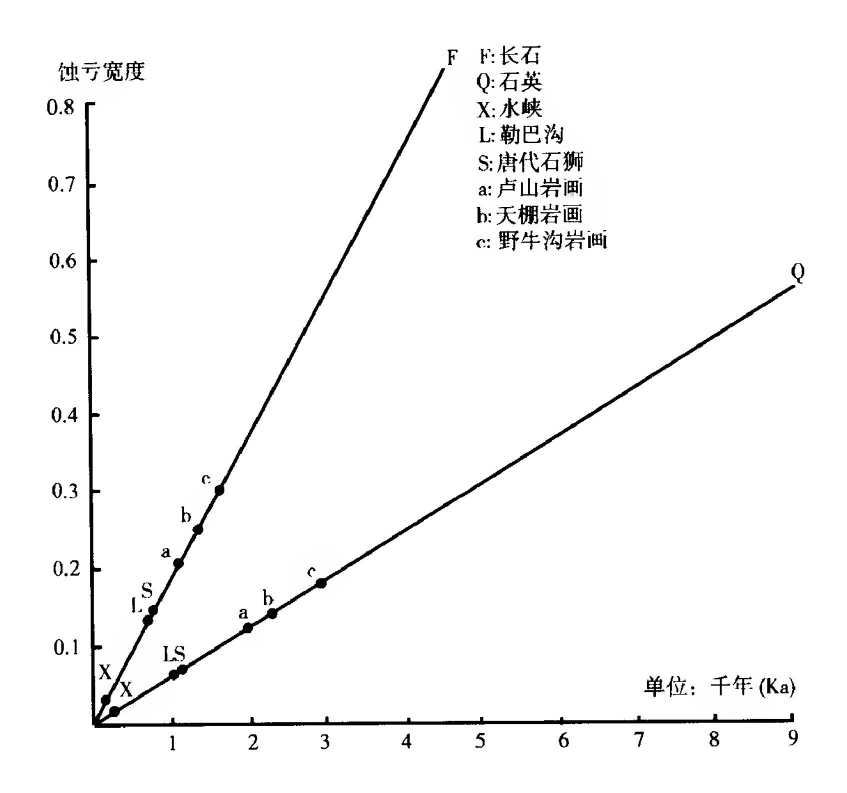
单位:毫米

| | 序　号 | 石英 A | d | 长石 A′ | d′ | 角度 α |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 胸　部 | 1 | 0.07 | 0.026 | 0.15 | 0.001 | 90° |
| | 2 | 0.05 | 0.006 | 0.15 | 0.001 | 90° |
| | 3 | 0.03 | −0.014 | 0.16 | 0.011 | 90° |
| | 4 | 0.05 | 0.006 | 0.18 | 0.031 | 90° |
| | 5 | 0.04 | −0.004 | 0.14 | −0.009 | 90° |
| | 6 | 0.03 | −0.004 | 0.15 | 0.001 | 90° |
| 头　部 | 7 | 0.04 | −0.014 | 0.15 | 0.001 | 90° |
| | 8 | 0.05 | −0.004 | 0.14 | −0.009 | 90° |
| | 9 | 0.04 | 0.004 | 0.14 | −0.009 | 90° |
| | 10 | 0.04 | −0.004 | 0.13 | −0.019 | 90° |
| | 11 | 0.04 | −0.004 | 0.15 | 0.001 | 90° |
| | 12 | 0.07 | −0.026 | 0.13 | −0.019 | 90° |
| 平均值 | | 0.044 | | 0.149 | | |
| $\bar{d}=(\|0.006\|+\|-0.014\|+\cdots+\|0.026\|)/12$ | | | | | | |
| $\bar{d}'=(\|0.001\|+\|0.001\|+\cdots+\|-0.019\|)/12$ | | | | | | |

根据以上数据,我们建立起微腐蚀断代青海地区的标准曲线图(如见下页)。根据长石和石英两条曲线和两种数据的比较可知,长石的蚀亏程度明显比石英的蚀亏严重,但它们与年代的关系均成正比。据此,我们便可对未知年代的岩刻进行微腐蚀断代了。

我们选择三处年代未知的岩刻画来做微腐蚀断代实验:海西州天峻县江河乡的卢山岩画和天棚乡的天棚岩画、海西格尔木市郭勒木得乡的野牛沟岩画。这三处岩画点的气候、地理环境以及石质均与已知年代的岩刻相似,故其实验数据将更具科学性和准确性。

4.卢山岩画:花岗闪长岩。用低倍显微镜观察,长石风蚀程度严重,蚀亏宽度较大,“酥面”明显,A 值约在 0.22 毫米左右;石英的蚀亏亦可辨认。在高倍放大之后,石英的蚀




亏清晰可辨,A值约0.06毫米。观测数据如表。

单位:毫米

| 序　　号 | 石英 A | d | 长石 A′ | d′ | 角度 α |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 0.08 | 0.18 | 0.20 | −0.02 | 90° |
| 2 | 0.06 | −0.002 | 0.22 | 0 | 90° |
| 3 | 0.08 | 0.18 | 0.20 | −0.02 | 90° |
| 4 | 0.06 | −0.002 | 0.25 | 0.03 | 90° |
| 5 | 0.08 | 0.18 | 0.22 | 0 | 90° |
| 6 | 0.06 | −0.002 | 0.20 | −0.02 | 90° |
| 7 | 0.06 | −0.002 | 0.25 | 0.03 | 90° |
| 8 | 0.06 | −0.002 | 0.20 | −0.02 | 90° |
| 9 | 0.05 | −0.012 | 0.25 | 0.03 | 90° |
| 10 | 0.05 | −0.012 | 0.22 | 0 | 90° |
| 11 | 0.08 | 0.18 | 0.22 | 0 | 90° |
| 平均值 | 0.062 | 0.01 | 0.22 | 0.0154 | |
| $\bar{d}=(\|0.018\|+\|-0.002\|+\cdots+\|0.018\|)/11$ | | | | | |
| $\bar{d}'=(\|-0.02\|+\|0\|+\cdots+\|0\|)/11$ | | | | | |

5.天棚岩画:花岗岩。其长石的腐蚀程度比卢山岩画稍甚,蚀亏亦稍宽一些,“酥面”更为明显。A值约为0.26毫米。在高倍显微镜下观察,石英晶体面的反射光也有些漫

漶,蚀亏宽度A为0.07毫米。在角度为90°的情况下,所观察的数据如表。

单位:毫米

| 序　　号 | 石英A | d | 长石A′ | d′ | 角度α |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 1 | 0.08 | 0.008 | 0.25 | -0.01 | 90° |
| 2 | 0.07 | -0.022 | 0.22 | -0.04 | 90° |
| 3 | 0.06 | -0.012 | 0.30 | 0.04 | 90° |
| 4 | 0.05 | -0.022 | 0.25 | -0.01 | 90° |
| 5 | 0.07 | -0.002 | 0.30 | 0.04 | 90° |
| 6 | 0.08 | 0.008 | 0.28 | 0.02 | 90° |
| 7 | 0.07 | -0.002 | 0.28 | 0.02 | 90° |
| 8 | 0.08 | 0.008 | 0.25 | -0.01 | 90° |
| 9 | 0.07 | -0.002 | 0.25 | -0.01 | 90° |
| 10 | 0.08 | 0.008 | 0.28 | 0.02 | 90° |
| 11 | 0.08 | 0.008 | 0.25 | -0.01 | 90° |
| 平均值 | 0.072 | 0.0074 | 0.26 | 0.021 | |
| $\bar{d}=(\lvert 0.008\rvert+\lvert -0.002\rvert+\cdots+\lvert 0.008\rvert)/11$ | | | | | |
| $\bar{d'}=(\lvert -0.01\rvert+\lvert -0.04\rvert+\cdots+\lvert -0.01\rvert)/11$ | | | | | |

6.野牛沟岩画:花岗粉岩。长石的"酥面"很严重,有些边缘风蚀得甚至已不适于观测,蚀亏宽度约为0.36毫米。石英侵蚀亦很明显,在低倍显微镜下便能观察到"酥面",蚀亏清晰,宽度0.1毫米。在角度为在90°的情况下,我们所观察的各个数据如表。

单位:毫米

| 序　　号 | 石英A | d | 长石A′ | d′ | 角度α |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 1 | 0.09 | -0.016 | 0.35 | -0.01 | 90° |
| 2 | 0.09 | -0.016 | 0.35 | -0.01 | 90° |
| 3 | 0.11 | 0.004 | 0.40 | 0.04 | 90° |
| 4 | 0.11 | 0.004 | 0.35 | -0.01 | 90° |
| 5 | 0.10 | -0.006 | 0.35 | -0.01 | 90° |
| 6 | 0.12 | 0.014 | 0.40 | 0.04 | 90° |
| 7 | 0.12 | 0.014 | 0.35 | -0.01 | 90° |
| 8 | 0.11 | 0.004 | 0.35 | -0.01 | 90° |
| 9 | 0.11 | 0.004 | 0.35 | -0.01 | 90° |
| 10 | 0.10 | -0.006 | 0.35 | -0.01 | 90° |
| 平均值 | 0.108 | 0.0088 | 0.36 | -0.01 | |
| $\bar{d}=(\lvert -0.016\rvert+\lvert -0.016\rvert+\cdots+\lvert -0.006\rvert)/10$ | | | | | |
| $\bar{d'}=(\lvert -0.01\rvert+\lvert -0.01\rvert+\cdots+\lvert -0.01\rvert)/10$ | | | | | |

最后我们把卢山、天棚和野牛沟的各种数据与已知年代的数据相比较,并在微腐蚀断代地方标准曲线图中比较,我们便可得知它们的大致时代:卢山岩画距今约2000年;天棚

岩画距今约 2300 年;野牛沟岩画距今 3200 年。通过微腐蚀断代实验所测定的青海岩画的年代,与我们以前运用综合比较法所确定的青海岩画时代[1],基本上相同;但我们运用微腐蚀断代法对贺兰山岩画进行断代时,却与学术界目前流行的几种断代结果有较大的差距[2]。

运用微腐蚀分析法对青海地区的岩刻画进行断代,其成果与以前运用其他方法获得的断代结果基本上吻合,致使该断代理论方法的可行性得到了进一步验证。微腐蚀断代法从目前来看,是惟一可行的岩刻画直接断代法;同时也是目前惟一完全不损坏样品的直接断代法。该方法设备简单、操作方便、实验费用低,且不需要处理样品,实用性强。不过在刚开始的实际操作中,需要一个熟练过程,即如何在显微镜下准确地测量角度 $\alpha$ 和蚀亏宽度 A[3]。因为最后年代的确定完全建立在这两个数据之上。就我国北方所发现的大量岩刻画而言,微腐蚀断代法是最为简便可行的准确的断代方法。鉴于蚀亏 A 与地区的气候环境有密切的关系,所以在一个较大范围内,不同的气候地区建立起各自的标准数据库,相互进行比较,将会使微腐蚀断代法更趋精确。

---

① 汤惠生、高志伟:《青藏高原岩画的年代分析》,《青海社会科学》1996 年第 1 期。

② 汤惠生:《贺兰山岩画的微腐蚀断代》(待刊)。

③ 对于显微镜下测量角度 $\alpha$ 和蚀亏宽度 A 来讲最好能使用带微米刻度的显微镜,这样将避免用金属丝测量时由于测量不准所造成的误差。

# 第五章　萨满教与岩画的比较研究

萨满教与岩画均属于史前研究的范畴，尽管二者在某些地域一直延续至今。自从 20 世纪 60 年代初西方学者提出岩画是在萨满教方式中完成的属于萨满教范畴的文化以来，关于萨满教与岩画之间的关系讨论一直很热烈。用萨满教来解释岩画似乎成为 20 世纪 80 年代以后岩画研究中的主流。在我国的岩画解释中，尽管偶有学者运用萨满教来解释岩画，但这种解释只是建立在初步的资料比较之上。而这种文化现象异同的简单比较却远远不能揭示二者之间的关系。对二者进行比较研究，须从理论的高度即从整个文化观念、原始思维、文化行为等角度入手。

不过在对萨满教和岩画进行比较研究之前，我们应该先简单地回顾一下国际上这两门学科的研究史，以及我国目前的研究状况，这样有助于我们进行讨论。

## 一　世界萨满教的研究回顾

如同图腾制一样，萨满教也是原始文化研究中经久不衰的热门话题之一。自 17 世纪末“Shamanism”(萨满)一词被介绍到西方后[①]，不同的学科如历史学、宗教学、民族学、心理学等从不同的角度对萨满教进行研究。这种研究大致可分作三个时期：早期、近代和当代。

早期的萨满教研究是从 18 世纪末到 20 世纪初，主要是由传教士、探险家、旅行家来进行。严格地讲，这些人并未受过专门的科学训练，只是东鳞西爪地对萨满教进行猎奇性的风俗纪实和介绍。在俄国，这种工作最初由放逐到西伯利亚的政治犯和革命党人来进行，其中著名的有斯登堡(L. Sternberg)、波戈拉兹(W. Bogoraz)、维塔舍夫斯基(N. A. Vitashevsky)等人[②]。

对萨满教进行科学的研究，应该是 1910 年以后的事，这主要以俄国十月革命为标志。萨满教研究在苏维埃时期获得了突飞猛进的发展。根据 20 世纪 30 年代的统计，仅俄国民族学界所发表的萨满教研究著作就达 650 多种[③]。此时的萨满教研究是从不同的学科分门别类地进行。如俄国的 V. G. 波戈莱兹(V. G. Bogoraz)在英国人类学家泰勒的“万物有灵论”的影响下，认为萨满教是一种万物有灵的原始宗教[④]；而史罗克戈诺夫(S. Shirokogorov)等人则从心理学出发，认为萨满的迷狂是一种心理症状[⑤]。这个时期以德、奥、

---

① Laufer, B. Origin of the world Shaman. American Anthropologist 1917(XLX): 361～371.

② Siikala, A. L. The rite technique of Siberian Shaman. F. F. Communication, 1978. p. 220.

③ 郑天星：《国外萨满教研究概况》，《世界宗教资料》1983 年第 1 期。

④ Bograz, V. G. The Shamanistic call and the period of initiation in northern Asia and northern America, Proceedings of the 23$^{rd}$ International Congress of Americanists (1928). New York, 1930. pp. 441～444.

⑤ Shirokogorov, S. Psychomental Complex of the Tungus. London, 1935.

法为中心的欧洲，也产生了许多萨满教研究的理论与学派，其中最著名的是格莱纳[①](F. Graebner)、史密特[②](W. Schmidt)和库柏[③](W. Kopper)等人从文化人类学角度提出的文化圈理论，认为萨满教只是一种北极地区的文化现象。此理论后来被称为"格莱纳-史密特-库柏北极文化圈理论"。

20世纪50年代初，法国的鲍泰(M. Bouteiller)和艾利亚德(M. Eliade)分别出版了《萨满教和巫术问题》(Chamanisme et guenson magique)和《萨满教——古代迷狂术》(Le Chamanisme et les techniques archaiques de l'extase)两部书，标志着萨满教当代研究的开始。艾氏的《萨满教》将世界各地的萨满教加以系统地比较研究，分析和总结了萨满教的基本特征如宇宙观、神话观、迷狂术、萨满的产生和继承制度、祭祀仪轨、崇拜形式等。这是一本从宗教理论角度对世界范围萨满教的总结与归纳，从而成为萨满教研究的经典著作。

20世纪50到60年代德国萨满教研究的主要成果表现在把萨满教与欧洲早期猎人艺术(包括洞穴岩画、小型骨、角石雕刻品)联系起来进行探讨。早在20世纪50年代，克契纳(H. Kirchner)和纳尔(K. J. Narr)等人从欧洲旧石器时代晚期猎人艺术中发现了最早的萨满因素。克契纳把洞穴岩画中披以兽皮的人形解释为正在跳神的萨满巫师[④]；而纳尔则认为萨满教中有关再生、丰产、迷狂术等观念与特征早在洞穴岩画中便已被清晰地加以表现[⑤]。20世纪60年代中期，劳梅尔(A. Lommel)出版了3部著作：《早期猎人世界：巫医、萨满和艺人》、《史前史与原始人》、《萨满教：艺术的开端》，是德国萨满教—艺术的研究学派的代表。劳美尔指出两者在起源、分布、传播等方面的一致性，认为两者只是形式上的区别。劳美尔所代表的德国学派的观点对后来岩画和早期原始艺术的研究颇具影响。

20世纪70年代到80年代初，国际萨满教研究进入一个更深和更广阔的领域。1978年由匈牙利著名的萨满教研究学者迪奥塞吉(V. Dioszegi)和霍帕尔(M. Hoppal)主编的《西伯利亚萨满教》(Shamanism in Siberia)一书由匈牙利科学院出版。该书包括了匈牙利和前苏联学者关于西伯利亚地区的雅库特、贝尔雅特以及巴拉巴土耳其人(Baraba Turks)的萨满教研究的主要成果。1981年是国际萨满教研究方面极为重要的一年，因为这一年有两个大型的国际萨满教研究专门学术会议分别在巴黎和布达佩斯召开。尤其是由匈牙利科学院和前苏联科学院民族研究所在布达佩斯联合举办的萨满教研讨会，所出的论文集集中了当时最新的关于西伯利亚萨满教的大量的第一手资料，成为现在萨满教研究的基本和经典材料。

---

① Graener, F. Das Wetlbild der Primitiven, Eine Untersuchungder Urformen Weltanschaulichen Denkens bei Naturvölkern. Munich.

② Schmidt, W. Die kulturhistorische methode und die rordamerikanische ethnologie. Anthropos 1919～1920.(XLVXV):546～563.

③ Kopper, W. Unter Feuerland—Indianern. Eine forschungsreise zu den südlichsten bewohnern der erde mit M. Gusinde, Stuttgart. 1924.

④ Kirchner, H. Ein archäologischer beitrag zur urgeschixhte des Schamanismus. Anthropos 1952 (XLVII):244～286.

⑤ Narr, K. J. Bäenzeremoniell und Schamanismus in der Älteren Steinzeit Europas, Saeculum (Freibueg and Munich). 1959(X)3:233～273.

20世纪80年代后期以来，国际萨满教研究的范围又被大大地拓宽了。从地域上来讲，萨满教研究并不限于西伯利亚、北极、北美等地，而是扩展到整个世界；从学科上来讲，萨满教研究也不仅限于从历史、宗教、心理和社会等学科的角度来进行，而是与考古、艺术、神话等资料相结合，从整个人类文化学和人类早期文明的起源、发展和传播等方面进行综合研究。如美国哈佛大学张光直认为中国古代文明是萨满式文明[①]；而坎普贝尔(J. Campbell)进一步认为整个世界的古代文明都是萨满式文明[②]。

坎普贝尔认为萨满是一种特殊的巫医，其能力包括治病、与天地两界的神鬼交通、预见未来以及影响天气和获知野兽的动向。这种能力被认为是由于和想象中的神灵交配所致。而这种交配通常发生在青少年时期由于生活中巨大的压力甚至是危险而产生的心理崩溃时期。在北极地区，这种"萨满式危机"(shamanic crisis)有着惊人的一致性，这是一种心理学上兴奋的原型表现形式，一方面与神经分裂症相关，另一方面与高级宗教中的圣人、托钵僧、瑜伽者的情况相似。此外，萨满特殊而典型的功能是通过迷狂或半迷狂状态，从而完成其神秘的职责。

旧石器时代的拉斯科(Lascaux)、三兄弟(Les Trois Fréres)、戈比娄(Gabillou)等洞穴中的岩画中，至少有五种(或曰八种)艺术表现形式可视为萨满艺术的特征：

1. 萨满的仪式舞蹈(或曰迷狂、跳神)，如三兄弟和戈比娄洞穴的岩画。

2. 身上所穿戴的动物服饰，或曰装扮成动物形象(拉斯科、戈比娄和三兄弟)。

3. 进入迷狂的过程(拉斯科)。

4. 扮演成被猎获动物的主人(三兄弟)。

5. 主持入教式(三兄弟)。

不明显的特征有：

6. 对权杖法器的拥有(在拉斯科洞穴壁画中人的旁边有一权杖，即一根棍，顶端有一只鸟。这在法国旧石器时代遗址中也有发现)。

7. 对其具有魔力的亲友动物的控制，他的亲友动物会增强他对猎获动物的控制符咒(拉斯科洞穴岩画中的犀牛可能属于此列)。

8. 与其助手共同进行动物祭献(如拉斯科洞穴岩画中被掏出内脏的野牛)(图304)[③]。

关于萨满教的传播，坎普贝尔认为与X射线动物艺术风格和岩画的情况相同，亦始于旧石器时代晚期的智人，其路线亦然：

> "我们已经追溯了岩画出现的踪迹，即通过西班牙，穿越非洲时在撒哈拉大沙漠流行一时，最终南抵好望角，并与布须曼人的神话融为一体。在布须曼人向平原开拓时所形成的狩猎生活方式与丛林居住者如西非矮人们的生活方式之间，有着强烈的反差。不过这两个民族都是早期猎人的余脉，即在多少世纪以前被后来拥有强大文明的民族驱赶出来的难民：矮人被驱赶至丛林深处；布须曼人被驱赶至沙漠上。这便造成了人类及其文化的迁徙，不过这个迁徙的过程持续

① 张光直：《考古学专题六讲》，文物出版社，1986年，4页。

② Campbell, J. The way of animal powers. London. Times Books, 1983. pp. 156～174.

③ 同注③，p. 156.

的过程很长，从石器时代一直到16世纪。布须曼人是30000年前从欧洲向南扩张者们最后的残余。30000年前的早期猎人同时也向北和向东进行扩张，他们穿过西伯利亚，最东到达美洲；东南到达印度和澳大利亚。下图（即本书图305，著者注）显示了这种迁徙的路线，由欧洲向西伯利亚文化传播运动最早发生在70000～40000年前，正值尼安德特人（人类学家称其为'古人'）生产莫斯特石器时。其时，乌拉尔山以东大平原上可猎获的动物正在激增，这正是他们所向往的。再往东，他们可以靠着北极圈，穿过中西伯利亚高原和白令海峡而抵达美洲。

……

在叶尼塞河流域、阿尔泰地区、黑龙江流域、日本以及南韩等地发现的莫斯特文化的打制石器，可以看作是这次迁徙的证据。在所谓的奥瑞纳变更期（Au-

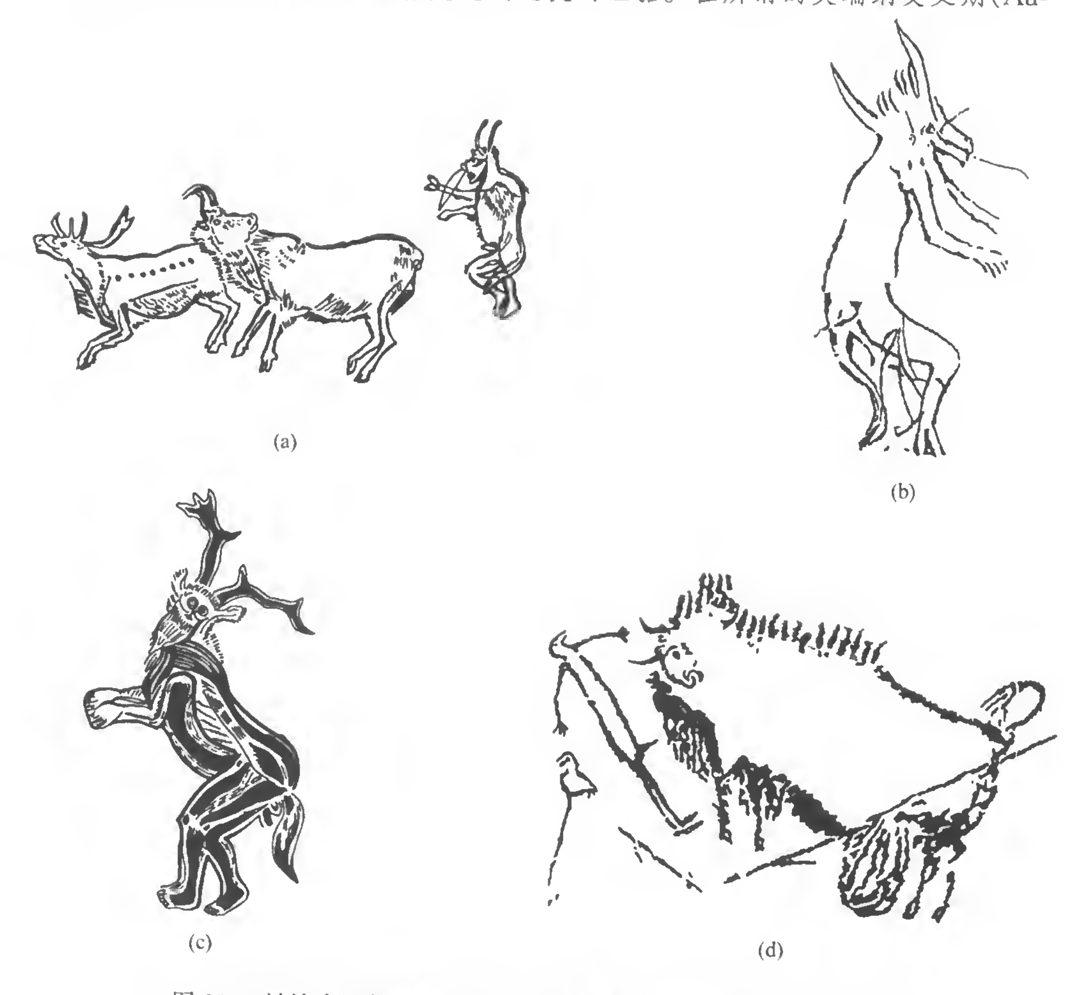



图304 被认为马萨满教有关的岩画形象（法国南部洞穴，旧石器时代）
(a)对动物施术者，三兄弟洞穴；(b)舞者，戈比娄洞穴；(c)正举行成成丁礼或人教式的萨满巫师；(d)头带面具进入迷狂状态的萨满巫师，拉斯科洞穴

Fig. 304 Images about shamanism in petroglyphs from Sowthern France, Paleolithic
(a)The animal Charmer of Les Trois Frers; (b)The Dancer of Le Gabillou; (c)The initiating Sorcercer of Les Trois Freres; (d)The Masked Shaman in Trance of Lascaux

rignacian Oscillations,40000～3000 年前),由于气候变暖,太平洋海岸线上涨,美洲、澳大利亚和日本便完全与欧亚大陆分离开来。然而在 30000～20000 年前当冰期到来时,海岸线又降低后,陆桥又出现了。正是在这时候,莫斯特人将其文化通过白令海峡带到美洲。但 18000 年前最后一次冰期很快封锁了从阿拉斯加通往美洲大平原的道路,只是到了更新世末,亦即 11000～8000 年前,该通道又再次被打开。此时,先进的奥瑞纳石器工业传入美洲。也正是此时,萨满教、岩画以及 X 射线风格的艺术,传入到美洲。

……

在里斯-玉姆(Riss-Würm)冰期及其稍后,有两种不同的旧石器时代晚期的文化传统传播到北亚和美洲:即莫斯特和奥瑞纳文化。在意识形态方面,前者带去了尼安德特人对熊(作为洞穴的"洞主"和"动物之主")的崇拜;而后者带去的则是 X 射线动物风格艺术、萨满教以及相关的仪式(包括制作岩画的仪式)。如同对熊的崇拜一样,萨满教也是北极圈人(诸如拉普兰人、挪威、芬兰以及阿拉斯加人等)意识形态中最主要的部分。熊崇拜起源于尼安德特人,也是最早的崇拜形式。而萨满教正是在对熊的崇拜上发展起来的。"①

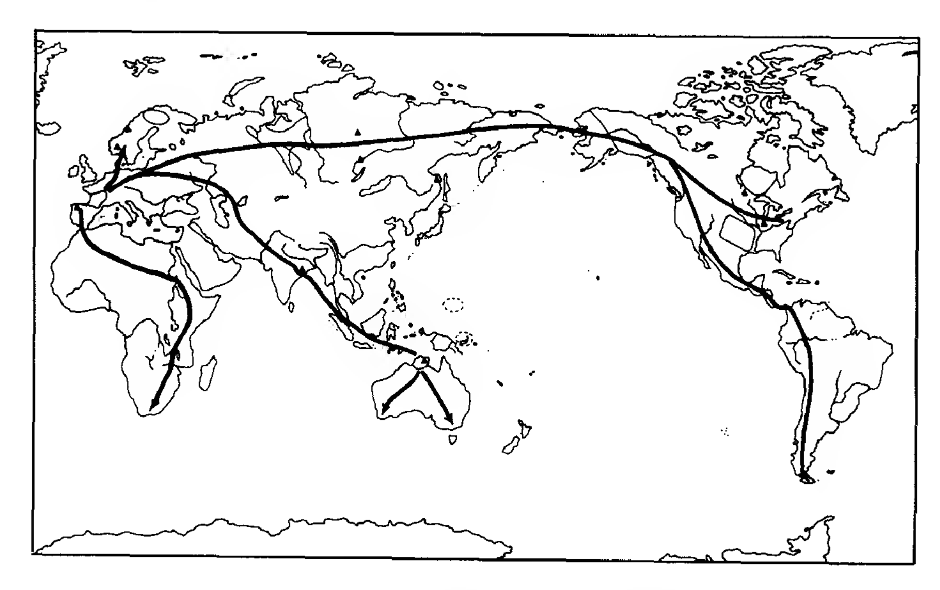


图 305　岩画和 X 射线风格艺术的传播路线

Fig. 305　Probable routes for the diffusion of rock art and the x-ray style

尽管坎普贝尔对这种传播言之凿凿,但这种传播仍是一种假设理论。其中许多问题有待进一步科学论证,特别是需要更多的考古资料和人类学研究来证实。即便这种传播说是在萨满教这个大的文化背景和前提或云统一的理论框架下进行的,但"相似即相同"的操作方法仍需谨慎使用。尽管如此,萨满教理论仍不失为解释史前艺术的关键钥匙之一,如以上面我们谈到的卢山和怀头他拉岩画中与动物相关的"捕栏"图为例,这种"捕栏"图早在欧洲旧石器时代晚期的洞穴岩画中就已发现,如法国拉斯科洞穴岩画中便发现与

① Campbell, J. The way of animal powers. London, 1983. pp. 133～135.

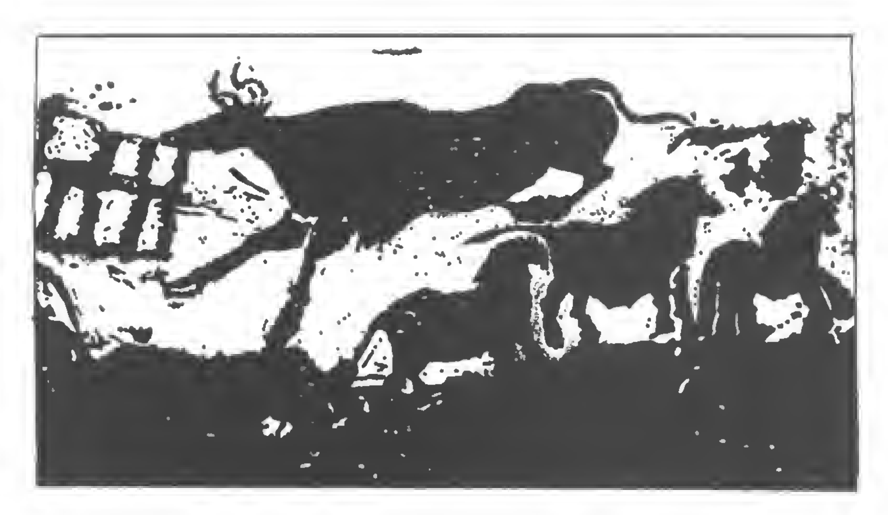


图 306　动物与"陷阱"符号(法国南部拉斯科洞穴岩画,旧石器时代)
Fig. 306　Animals and "trap"design from Lascaux, S. France, Paleolithic

动物相关的方格和网状图案(图 306),岩画学家们认为这是捕获野兽的"陷阱"(trap)[①];而青铜时代的中亚也发现大量这种"栅栏状"图案,如在卡尔贝克·塔什(Kalbak-Tash)岩画中的"栅栏状"图案也与青海岩画中的"捕栏"图案非常相似(图 307),而中亚的这些形象却又被解释成萨满法师,因为在中亚岩画中,这种方格网状图案确乎绘制成人形(图 308)[②],我国贵州和宁夏岩画中也有这种方格网状的人形图案(图 309、310),尤其是宁夏的这种岩画与青海野牛沟的形象几乎一样。表面上看起来"陷阱"与"萨满"风马牛不相及,两者相去甚远,然而在萨满教理论中,两者实际上有关联。这种方格网状每每与动

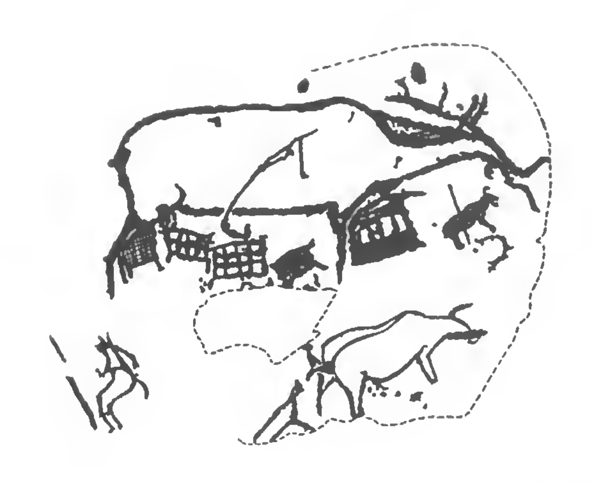


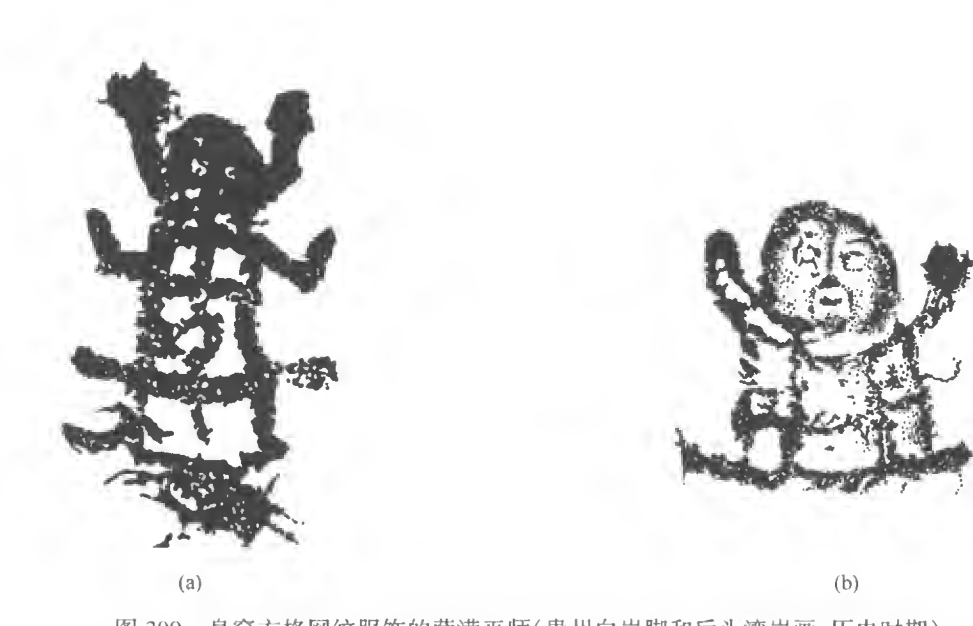
图 307　动物与陷阱符号(俄罗斯卡尔贝克-塔什岩画,青铜时代)
Fig. 307　Animals and "trap" design fromKalbak-Tash site of rock art, Russia, Bronze age

① Lommel. Prehistory and Primitive Man. p.48.
② Kubarev, V. D. Répertoire des pétroglyphs d'asie centrale, p. XI. Diffusion de Boccard. Paris, 1996.





图 308　正在施术的萨满巫师和动物身上的施术印(俄罗斯卡尔贝克-塔什岩画,青铜时代)
Fig. 308　Charmer (or shaman) and the marks of charm on animals, petroglyphs from Kalbak-Tash, Russia, Bronze age



(a)　　(b)

图 309　身穿方格网纹服饰的萨满巫师(贵州白岩脚和后头湾岩画,历史时期)
Fig. 309　Shaman in rob designed with grid-like pattern. Baiyanjiao and Houtouwan, Guizhou Province, historic

物联系在一起，当然如欧洲洞穴岩画学家们解释的那样是捕获猎物的“陷阱”，我们也反复谈到过狩猎仪式的实施者往往是萨满巫师；此外我们通过卡尔贝克·塔什岩画中的萨满形象注意到，方格网状的图案又是萨满服饰的特征（即前面我们谈及的饰以铁丝和铁骨的萨满服饰），或曰萨满的特征。那么与动物相联系的方格网状便可理解为在狩猎仪式中向想猎获的动物施术或施法的印记。与此相应的民族学材料是雅库特人萨满在狩猎仪式中的唱词：“……我的长袍是你无法逃离的陷阱……”[①]。所以在北方草原岩画中许多动物身上饰以方格纹（图311），这种动物应该是被萨满巫师施了法并将被猎获的动物，因为现实中并不存在长有方格纹的动物。最主要的是这种方格纹的动物在岩画中非常普遍，任何普遍的东西都不能以偶然视之，这是人类学研究中的原理之一。



图310　身穿方格网纹服饰的萨满巫师（宁夏中卫县黄羊湾青岩画，铜时代）

Fig. 310　Shaman in rob designed with grid-like pattern in Petroglyphs, from Huangyangwan, Zhongwei County, Ningxia, Bronze age

甲骨文中也有相应的材料，这里我们略举一端，聊备参考。“田”字的古义项之一是“狩猎”，《经籍纂诂》说“以罟取兽曰田。”[②]《易·繫辞下》云：“作结绳以为网罟，以田以渔。”也就是说“田”字的本义是用网捕猎。该字甲骨文写作“[甲骨文]”、“[甲骨文]”、“[甲骨文]”、“[甲骨文]”等，由此来看，“田”字的形状和意义都与我们涉及的岩画中的“捕栏”很相似，所以将岩画中的方格网状释为“捕栏”和“陷阱”，应该说是有据可依的。“田”字又作“畋”，亦谓之狩猎，《老子》曰：“驰骋畋猎，令人心发狂。”甲骨文中“畋”字写成“[甲骨文]”，由一张网和执棍棒的手组成，由此可以想见人们拿着棍棒将野兽赶进陷阱（网罟）谓之“畋”，这个字更加形象和准确地解释了岩画中方格网纹图案的含义和用途。

最后，我们还应回到萨满教的主题上来。越来越多的学者认识到萨满教与人类最初文明的关系，认为人类最初的文明就是萨满文明，萨满教是世界范围内惟一的原始宗教。例如从神话的角度来看，世界各地的创世神话，事实上都可以包括在萨满教神话之中，故萨满教创世神话亦称作“世界神话”[③]。美国历史和语言学家威斯科（R. Westcott）说：

> “使我们感到惊异的是世界范围内普遍流行的萨满教叙事方式中所描述的古代社会——或准确地说，是世界秩序——与历史学家和史前学者们所建立的世界大相径庭。”[④]

可以说有关萨满教当代的研究为我们对世界上古文明的研究开启了一条新路。匈牙利学者霍帕尔（M. Hoppal）的观点可以作为这个时期国际萨满教研究的代表。他认为萨满教可以被称作是一个复杂的信仰系统。萨满教是一个中性词，可以包括在任何学科中。古代萨满不仅作为一个神职人员在古代人的意识形态生活中占有极为重要的地位，而且

① Kubarev, V. D. Répertoire des pétroglyphs d'asie centrale, p. x1. Diffusion de Boccard. Paris. 1996.

② 阮元：《经籍纂诂》（上），成都古籍书店，1982年，225页。

③ Houston, J. The mind and soul of the Shaman, in S. Nicholson (ed.): Shamanism. London, 1983. pp. VII～VIII.

④ Westcott, R. Minds out of Uniform, in The forum for correspondence and contact 1982. 13:1 (November) pp. 1～15.

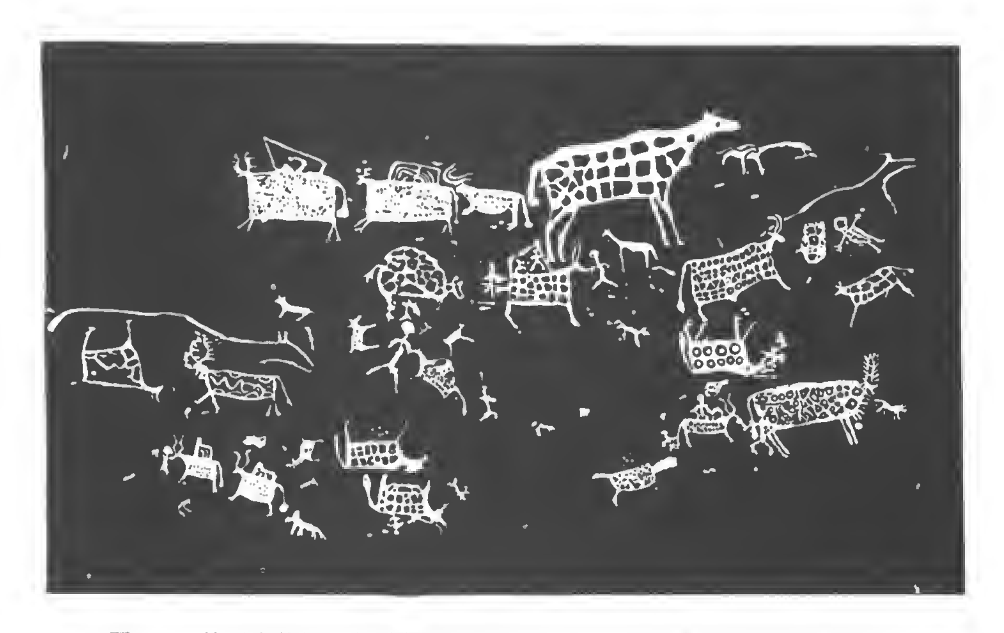


图 311　绘以方格网纹的动物形象(俄罗斯卡尔贝克-塔什岩画,青铜时代)

Fig.311　Animals with grid-like pattern in rock art on their bodies in petroglyphs, Kalbak-Tash, Russia, Bronze age

还作为巫医、诗人、歌唱家、思想家、艺术家等在世俗日常生活中也扮演着极为重要的角色。同时,整个古代萨满教文明,就是人类最初的文明[①]。

## 二　中国萨满教的研究状况

"萨满"一词最早出现在汉籍,一般认为是南宋徐梦莘的《三朝北盟会编》。其曰:"珊蛮者,女真语巫医也。以其变通如神,粘罕之下,皆莫能及"。不过有些国外学者认为"萨满"与"沙门"一词有关。如早在 19 世纪,德国人肖特(W. Schot)、俄国人班扎罗夫(D. Banzarov)等人认为,尽管英文"Shaman"(萨满)一词是通过俄语来自通古斯语"Saman",然而通古斯语"Saman"一词则又是巴利语"Samana"或梵文"Šramana"的惟一转写形式[②]。俄罗斯学者米罗诺夫和史罗克戈罗夫对梵文"Šramana"和"Shaman"之间的演变关系进行过专门的考证,认为"Šramana"(在佛教前指一般修行的人,佛教则用于专指和尚)一词很早就由印度传入新疆地区,以后则普遍流行于北亚各民族,成为当地巫医的名称[③]。不过这种说法受到奈迈斯[④](J. Németh)和劳弗尔[⑤](B. Laufer)等人的驳斥,认为"萨满"确为古

① Hoppal, M. Shamanism: an archaic and / or recent system of beliefs. in S. Nicholson (ed.): Shamanism. London, 1987. pp. 76~100.

② Mironov, N. D. & Shirokogorov, S. M. Šramana-Shaman: Etymology of the world 'Shaman'. Journal of the royal anthropological institute. North-China Branch (LV)1924. 105~130.

③ 同注②。

④ Németh, J. Uber den Ursprung des wortes Saman und einige Bemerkungen zur Türkisch—mongolischen Lautgeschichte, Keletiszemle 1913~1914. (XIV):240~249.

⑤ Laufer, B. Origin of the word Shaman. American Anthropologist 1917(XIX):361~371.

老的通古斯语，只是到了18世纪才与汉语“沙门”相混。在中国，正如著名的中国科技史学者李约瑟所指出，《史记》、《汉书》中提到的“羡门”一词，应与萨满有关。《史记·封禅书》载：

> “自齐威、宣之时，邹子之徒，论著终始王德之运，及秦帝，而齐人奏之，故始皇采用之。而宋毋忌、正伯侨、充尚、羡门高、最后皆燕人。为方仙道，形解销化，依于鬼神之事。邹以阴阳主显于诸侯，而燕、齐海上之方士，传其术不能通。”

集解注：“羡门高，古神人名。”[①] 李约瑟博士说：“‘羡门’的意思可能是‘巫医’、‘法师’—Shaman—‘羡门’。”[②] 最早，法国人拉克皮尔埃（T. de Lacouperie）指出“羡门”是“shaman”的译音。但此说受到法国汉学家沙畹（E. Chavannes）的批评[③]。不过就中国的历史和文化传统而言，秦汉之际的仙道方士当为萨满之属。袁珂先生怀疑羡门高与《山海经》中的柏子高可能为一人[④]，而柏子高则当为萨满之属。《山海经》说他是通天地者：“有山名曰肇山，有人名曰柏高，柏高上下于此，至于天。”[⑤] 李约瑟博士说中国古代的巫、觋、仙等均为萨满[⑥]。若是，汉籍中的“羡门”，当为世界上最早关于“萨满”一词的文献记载。

尽管“萨满”一词在中国历史文献中出现得较早，但中国对于萨满教进行科学研究的时间却相当晚。20世纪50年代以前，国内萨满教研究几乎等于零，即使像凌纯声的《松花江下游的赫哲族》这种非专业性萨满教的调查资料，亦属凤毛麟角。20世纪50年代至60年代调查整理的少数民族社会历史调查资料中，也未能进行专题性的萨满教调查。其中虽然涉及到某些民族的萨满教资料，但诚如满都尔图教授所云：“在当时‘左’的指导思想干扰下，未能进行深入的调查研究。”[⑦] 其调查材料显得凌乱而肤浅，不堪征用。中国对萨满教进行系统的调查和科学的研究，则是20世纪80年代以后的事。

20世纪80年代以来，特别是20世纪80年代中期，由于改革开放政策，思想界和学术界显得非常活跃，各种新思潮层出不穷。然而萨满教方面的研究却显得有些冷清。满都尔图先生曾对20世纪80年代初到20世纪90年代初十年间国内萨满教方面的研究成果作过统计，此间关于萨满教研究的专著仅5部，论文仅170余篇[⑧]。我们对比一下同样是20世纪80年代起步的岩画，同样也到20世纪90年代初，其论文约850篇，出版著作（包括画册）50余部。由此来看，在我国的原始文化研究中，对意识形态方面的研究远远不能与对社会形态方面的研究同日而语。

我国目前萨满教研究的阶段只相当于前面所谈及的国外近代研究的初期，这主要表现在以下几个方面：

（1）首先是关于萨满教分布范围的争论。国内一般观点认为“萨满教是我国北方阿尔

---

① 转引自李约瑟：《中国古代科学思想史》，江西人民出版社，1990年，160页。

② 同①。

③ Chavannes, E. Les Memoires Historiques de Se-Ma-Tsien, Vol. 2, Paris. 1897. p. 165.

④ 袁珂校注：《山海经校注》，上海古籍出版社，1980年，第144页。

⑤ 同注④。

⑥ 李约瑟：《中国古代科学思想史》，江西人民出版社，1990年，第160页。

⑦ 满都尔图：《萨满教研究的十年》，《世界宗教研究》1992年第2期。

⑧ 同注⑦。

泰语系一些民族普遍信仰的一种宗教"[①],"通常泛指东起白令海峡,西迄斯堪的纳维亚拉普兰地区之间整个亚、欧两洲北部乌拉尔—阿尔泰语系各族人民信仰的宗教"[②]。个别学者认为"萨满教是一种世界性的原始宗教"[③]。由于这两种分歧,有些学者便采取了一种中和的态度,即把萨满教分作广义和狭义的两种。广义的"借指今天世界各地原始社会土著民族信仰的原始宗教"[④];而狭义的即指"那种起源于西伯利亚及我国东北广阔的黑森林中,并以此为中心向四周传播的那种宗教形态"[⑤]。这种争论和广义狭义区分的本身与我们前面谈及的格莱纳等人的"北极萨满文化圈"的做法是一样的,而"北极萨满文化圈"的概念,显然已经与当前的萨满教研究不相适应了。

(2)有关萨满教性质的讨论。国内学术界最主要的观点认为萨满教是形成于母系社会中晚期的一种原始宗教[⑥]。不过个别学者也指出,把萨满教仅作为一种宗教来研究是远远不够的,应将其理解为一种"萨满文化现象"来研究[⑦]。不过后一种看法和者甚寡,这反映出我们对萨满教的认识和理解还有很大的局限性。此外,还由于汉语"萨满教"一词的本身便界定了这种古代文化现象的性质和内涵。所以当人们发现被称为"萨满教"的这种古代文化现象所反映的不仅仅是原始宗教方面的内容时,首先要做的不是直接进行深入研究,而是"正名",这不免要多费一番周折。

"萨满教是我国北方阿尔泰语系一些民族普遍信仰的一种原始宗教",这一定义中所包含的对分布范围和性质的界定实际上大大地局限了我们对萨满教研究的范围和深度。例如朱狄先生对德国人劳美尔用萨满教来解释欧洲旧石器时代洞穴的做法表示反对,他说:

> "欧洲没有发现萨满信仰的组织,也没有根据说旧石器时代克鲁马农人曾经有过萨满的信仰。"[⑧]

显然,朱狄先生反对的依据正是建立在我国学术界对萨满教的传统定义之上。再者,我国学术界传统上认为"萨满教是原始宗教形态之一"[⑨],言下之意尚有其他许多种"原始宗教形态"。事实上到目前为止,世界上任何地方均尚未发现与萨满教在本质上有所不同的其他任何"原始宗教形态"。当代国际萨满教研究表明,萨满教是世界上惟一的原始宗教形态或曾在世界范围内普遍流行的原始文化综合体(Primitive cultural complex)。只有基于这种认识,我们的研究才能具有应有的深度与广度,从而揭示原始社会和原始文化的真实。

## 三　国际岩画研究的解释理论与假说

自19世纪下半叶在欧洲南部发现洞穴岩画以来,岩画学已经有100多年的历史了。

---

① 秋浦主编:《萨满教研究》,上海人民出版社,1985年,1页。
② 《中国大百科全书·宗教》,上海人民出版社,1985年,326页。
③ 王叔凯:《古代北方草原诸游牧民族与萨满教》,《世界宗教研究》1984年第2期。
④ 富育光、孟慧英:《满族萨满教研究》,北京大学出版社,1991年,1页。
⑤ 徐昌翰:《论萨满文化现象——'萨满教'非教刍议》,《学习与探索》1987年第2期。
⑥ 满都尔图:《中国北方民族的萨满教》,《社会科学集刊》1981年第2期。
⑦ 同注⑦。
⑧ 朱狄:《原始文化研究》,三联书店,1988年,345页。
⑨ 吕光天:《北方民族原始社会形态研究》,宁夏人民出版社,1981年,249页。

至今，岩画已在世界范围内普遍发现，而岩画学也成为一门独立的学科。岩画研究中的首要问题之一是对岩画画面的解释，岩画解释不仅包括对画面形象的确定和说明，更重要的是对作画目的、社会功能以及文化内涵和行为等作出解释。

国际上关于岩画解释的几种主要理论与假说，都是围绕着欧洲南部洞穴岩画及其旧石器时代晚期的骨雕、牙雕、石雕和泥塑等艺术品而展开的。关于岩画解释最早产生的假说是19世纪末20世纪初的"为艺术而艺术"论(art for art's sake)。法国学者莫尔蒂勒(G. de Moltillet)和皮埃特(E. Piette)等人从审美角度出发，认为旧石器时代的艺术与宗教无关，纯粹是出于审美意识的装饰品。岩画便是人类最早对美的追求的表现[1]。尽管直到今天仍有人坚持这种观点[2]，但作为一种岩画解释中占主流的学术思潮，"为艺术而艺术"论并没有坚持多久，便被后来基于澳大利亚岩画和民族志比较研究所产生的巫术论所代替。

1900年，著名的人类学家斯宾塞(B. Spencer)和吉伦(J. Gillen)出版了他们关于澳大利亚中部阿龙塔人(Arunta)的民族调查资料和研究著作，文中提到阿龙塔人为了确保狩猎的成功而举行的巫术仪式中，便包括动物岩画的绘制活动。法国人类学家雷纳克(S. Reinach)由此而受启发，于1903年发表了他著名的文章《艺术与巫术：驯鹿时代绘画与雕塑的对话》，从而建立起狩猎巫术的理论。此文发表以后，在旧石器时代艺术研究领域中，巫术论便迅速代替了"为艺术而艺术"的观点。稍后布日耶(H. Breuil)和拜古温(H. Bégouën)等人开始用狩猎巫术和丰产巫术理论对欧洲旧石器时代晚期的艺术进行全面和系统的解释。

1923年在法国南部的蒙特斯潘(Montespan)洞穴中发现许多泥塑的动物形象，其中一个是无头的熊，熊的前爪之间有一个真熊的头骨。熊身上较为光滑，有摩挲的痕迹。有人推测原来其上可能覆以真熊皮，熊身上还有30个圆形小洞，被认为是在狩猎巫术仪式中所受的刀箭创伤。拜古温对此解释道：

> "最能说明问题的是，所有的动物在关键部位都明显地被制造这些塑像的艺术家们所创伤。这证实了这样一种假设：这个充满动物塑像和绘画的洞穴是原始巫师的洞穴。它们都位于难以接近的地方，且动物雕像和绘画均被箭或斧所创伤。这如同至今仍生活在2500年前的北美印第安人或非洲原始部落人一样，使用巫术乃是必然之事。我们可以想象，在黑暗洞穴中的这些人，披着兽皮，身上涂以来自驯鹿油火把的灰烬，围猎前夕聚集在部落酋长周围，重创或刺杀他们所惧怕或想获得的动物。"[3]

这段充满想象的描述，后来成为狩猎巫术论的一块重要基石。岩画和小型雕刻品上所有身上带有投枪、箭以及瘢痕的动物形象，均以狩猎巫术加以解释。直到今天，狩猎巫术仍是最为流行的解释假说之一，学者们仍毫不走样地重复70年前的观点：

> "在此，狩猎巫术是明白无误的……在昏黄摇曳的火光中，猎人们围绕着蒙

---

① Mortillet, G. de. Le prehistorique aniquite de l'homme. Paris, 1883. p. 415.

② Halverson, J. Art for art's sake in the Paleolithic. Current Anthropology 1987 (28)1. 63～89.

③ cf. Bahn, P. G. Where's the beef? The myth of hunting magic in Paleolithic art. In P. Bahn and A. Rosenfeld (ed.) Rock art and prehistory—Papers presented to symposium G of the AURA Congress, Darwin, 1988. Oxford: Oxbow Books, 1991. pp. 1～13.

特斯潘熊像，将这只野兽用矛、箭刺得伤痕累累。"[①]

丰产巫术的概念最早应该是布日耶提出的，自从1910年布日耶对岩画艺术中的卵形、三角形等形象解释为"女阴"(pudendum muliebre)后[②]，丰产巫术如同狩猎巫术一样，便成为交感巫术的一个主要内容而屡屡用于解释旧石器时代艺术中的女性形象。这些女性鼓腹丰臀，两乳下垂，双手常常置于隆起的腹部之上。这被解释为将要临盆的女人形象[③]。似乎是对这一假说的证实，在西亚的柴特尔·休于遗址的壁画中，确乎发现了公元前7000年正在生育的这种妇女形象[④]（参见图244）。此外，丰产巫术论者还在考古发现中找到了支持他们论点的直接证据：在希腊阿切廉(Achilleion)发现的公元前7000年的新石器时代遗址中，这种鼓腹丰臀的女性塑像出土于灶旁或谷仓边[⑤]。

正是从布日耶对奥瑞纳艺术中有关性符号的解释中，雷诺埃-古尔汉(A. Leroi-Gourhan)创立了他那著名的雌雄二元说。雷诺埃-古尔汉反对那种建立在民族学比较(ethnographic parallels)基础上的巫术论，他认为旧石器时代晚期的人类与当今仍处于旧石器时代晚期的人类是有区别的。所以要解释旧石器时代晚期的艺术，还须从艺术的本身出发。在对欧洲南部65个洞穴进行详细分析之后，他发现这些洞穴岩画中的动物形象几乎一半以上是马和野牛。而且这些牛和马可以根据绘制特征或身边的性象征符号分为雌雄两类：马代表雄性，野牛代表雌性。无论是同类动物或是不同类动物，都是根据雌雄二分法在"并列"(juxtaposition)、"对立"(opposition)、"联系"(association)、"成对"(pairing)等关系中加以绘制的。在不同类的动物群中，如山羊、鹿、长毛象代表雄性；而公牛、母鹿等代表雌性[⑥]。也就是说动物本身的雌雄特征只是在同一种动物中作为性别的标志，而在有多种动物的群体中，动物雌雄的分类法则由不同的动物种类和象征性的符号所代表。同时雷诺埃-古尔汉对洞穴岩画艺术中的抽象符号也进行了系统整理。他发现所有的抽象符号均分别为雌雄两种性别的象征，如棍棒状、枪矛状、羽状、勾状等符号是雄性的象征；而那些卵形、圆形、"屋状"(tectiform)、"鸟形"(aviform)以及方格形等符号（参见图245）是雌性的象征[⑦]。雷诺埃-古尔汉把以动物代表的雌雄系统称为"A－B"系统，而将以抽象符号来象征的雌雄标志称为"a－b"系统。他并不认为这两套体系的配套使用是什么"交媾"或"丰产"的巫术观念；他只是慎重地暗示这或许是某种原始宗教思维[⑧]。

20世纪50年代之后，岩画解释理论假说又兴起了一种新的学术思潮，即用萨满教来解释史前艺术，其中最有代表性的是德国的劳梅尔(A. Lommel)[⑨]和南非的刘易斯-威廉(J. D. Lewis-Williams)以及道森(T. Dowsen)。

---

① Maringer, J. The gods of prehistoric man. London: Weidenfeld and Nicolson, 1960. p. 93.

② cf. Bahn, P. G. No sex, please, we're auriganacians. Rock art reseach 1986. (3)2: 99～120.

③ Gimbutas, M. The language of the goddess. San Francisco: Harper, 1989, p. 141.

④ Gimbutas, M. The civilization of the goddess. San Francisco: Harper, 1991, p. 244.

⑤ Gimbutas, M. Achilleion: A neolithic settlement in Thessaly, Greece *6400～5600* B.C. Monymenta archaeologica 1989. 14.

⑥ Leroi-Gourhan, A. Treasures of prehistoric art. New York: Harry N. Abrams, 1966. pp. 114～120.

⑦ 同⑥。

⑧ 同⑥。

⑨ 坎普贝尔有关萨满教的观点实际上是从劳梅尔那儿引申和发展而来。

劳梅尔认为岩画的制作是在萨满教思想指导下的一种宗教行为，因此所有的岩画均可用萨满教加以解释。萨满教中的宇宙观、灵魂观、沟通天地的萨满巫师及其跳神时的迷狂体验与状态(ecstatic experience or trance dance)等一些主要思想观念和行为特征都能在旧石器时代晚期洞穴岩画中找到对应的画面，如法国拉斯科洞穴(Lascaux)和三兄弟洞穴(Les Trois Fréres)中身着动物伪装的人形或鸟头人形，这被西方岩画学家称为棍状人(wand-man)。这个形象以前被巫术论者认为是巫师或猎人，而劳梅尔认为是在跳神过程中处于迷狂状态的萨满[①]。而灵魂和再生的观念则通过那些被称作X射线风格的岩画形象来反映[②]，对此，我们在前面已详加讨论。

劳梅尔认为旧石器时代洞穴岩画反映的不仅是萨满教的内容，而且其行为亦然，即岩画大多都是在萨满方式中完成的，下面我们在介绍刘易斯-威廉的萨满教理论时再涉及这一点。在劳梅尔眼中，岩画(艺术)、宗教和人类文明都是同时起源于30000年前的欧洲南部，他称其为早期猎人文化[③]。

比劳梅尔更倾向于用萨满教来解释岩画的是20世纪80年代的南非学者刘易斯-威廉和道森等人。刘易斯-威廉诸人根据纳米比亚奈奈(Nyae Nyae)地区布须曼人中康族(! Khung)和桑族(San)的民族学材料，认为岩画是萨满巫师服药后进入迷狂状态时所创造的艺术产物。他认为不仅南非地区，而是世界各地的岩画都是以种种形式与巫师的迷狂状态和跳神活动联系在一起[④]。岩画中的许多形象都与萨满巫师有关，或为萨满巫师迷狂状态下的“光幻视”(phosphene)和“内幻视”(entoptic)形象。他说：“这是理解岩画艺术的一把关键钥匙”[⑤]，如旧石器晚期洞穴艺术中许多经多次加工的动物形象，便是巫师服药后进入迷狂状态中的“内幻视”影像(图312、313)。许多抽象符号如前面谈及的“屋状”、“鸟状”、方格形，以及曲折、点状、菱形纹等，他认为也是“内幻视”影像[⑥]。欧洲洞穴岩画中身上中箭、嘴里喷血的野兽则是典型的萨满巫师跳神时迷狂状态的描绘(图314)。喷血是迷狂状态的特征，而野兽则是萨满迷狂幻觉中的自身。他对此解释道，在南非土著岩画中，狮子有时被认为是巫师，这是“巫师由其不幸的遭遇使

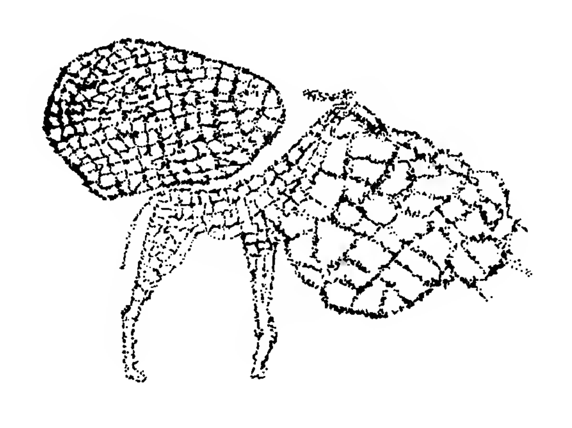


图312　长颈鹿和由“内幻视”产生的网状图案(南非岩画)

Fig.312　Southern African rock art engraving of two contained grids and a giraffe

---

① Lommel, A. Prehistory and primitive man. London, 1966. pp. 34～36.

② 同①。

③ 同①。

④ Lewis-Williams, J. D. The economic and social context of southern San rock art. 1982.

⑤ Lewis-Williams, J. D. Ethnography and iconography: aspects of southern San and art. Man 1980. 15: 467～482.

⑥ Lewis-Williams and T. A. Dowson. The signs of all times: entopic phenomena in Upper Paleolithic art. Current Anthropology 1988. 29: 201～245.

其幻化成狮子，而狮群的搏斗和撕咬则象征着巫师那种与社会相悖逆的行为”①。在这里，刘易斯-威廉把解释搞得非常复杂，他把现代结构主义的理论也引用进来。他根据索绪尔(F. de Saussure)结构语言学中关于词的“所指”(signifié)和“能指”(signifiant)的理论，来解释狮子(所指)与巫师(能指)之间的关系。他在解释南非岩画中人身羚羊头形象时(图 315)，便全盘运用了索绪尔结构主义语言学的理论②。

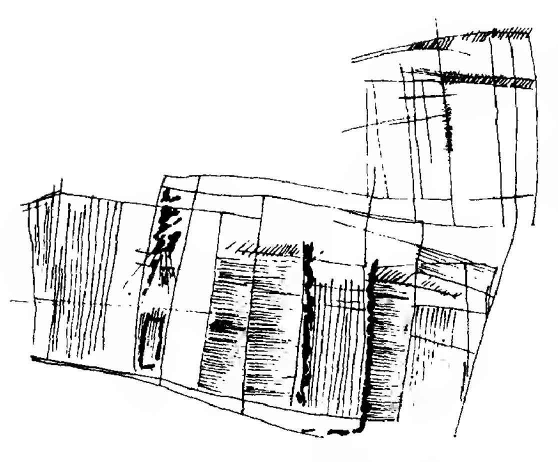


图 313　几何图形(法国拉斯科洞穴岩画)

Fig. 313　Incised accumulation of quadrangular forms overmarked with sets of lines and painted areas and forms, Lascaux, S. France

20 世纪 70 年代以后，美国哈佛大学博物馆学者马沙克(A. Marshack)的季节符号论作为一种新的岩画解释学说而风靡一时。与雷诺埃-古尔汉一样，马沙克也反对用当代民族学资料的比较研究来对岩画进行解释。他认为旧石器时代晚期的人们已经掌握了一定的天文知识，注意到太阳、月亮在不同季节中的变化，并懂得如何利用动植物在不同季节中的不同特征和形象来表现自

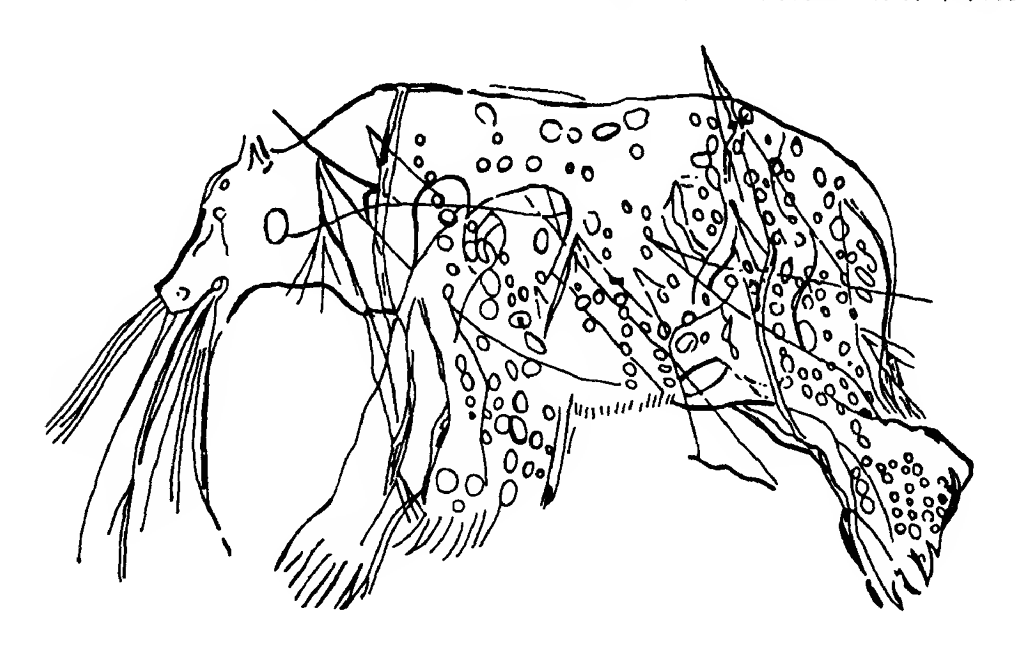


图 314　喷血的熊(法国三兄弟洞穴岩画，旧石器时代)

Fig. 314　Bear with blood flowing from nose and mouth, drawing of the Trois Freres, S. France, Upper Paleolithic

① Lewis-Williams, J. D. Believing and seeing: Symbolic meaning in southern San rock art. London: Academic Press, 1981. pp. 95～97.

② 同①, pp. 6～50.



图 315　羚羊人和飞翔的"阿勒"(南非布须曼岩画)

Fig. 315　Antelope men with an 'ale' flying above, rock art of Khung, Southern Africa

然和季节的变化,马沙克对欧洲旧石器时代艺术品(包括岩画、骨、石、角、牙等小型雕刻品)中的三类题材进行重点分析:抽象符号、动植物形象和经多次加工过的动物形象。

马沙克对来自法国南部泰伊(Taï)洞穴中一块其上刻有楔形纹和线形纹的骨板进行了显微分析。这块骨板上有 9 行平行的楔形纹和线形纹。这些纹饰显然不是为了装饰,因为其中 4 行由于骨板的宽度不够而向下延伸。可见这些楔形纹和线形纹是按一定的数量和秩序排列的(图 316)。马沙克认为这些楔形纹共标志着三年半的时间,记载的是关于月亮与太阳的周期性变化。具体地说,该骨板可视为一块日历板。他认为旧石器时代晚期的人类已经使用了符号表示法(notation)[①]。

而对于一些动物形象,如法国三兄弟洞穴中身上饰以斑纹或表现其皮毛的点纹的马、鹿等,马沙克则认为它们是通过身上的季节特征(如换毛、发情等)来表示不同的季节。如拉斯科洞穴岩画中被称为"中国马"的形象,身体上半部覆以毛饰,而下半部则无纹饰(图 317)。毛饰边缘界线分明,马沙克说这是正处换毛季节的特征[②]。在对来自法国、德国等地骨板上的鱼(或鱼形物)和曲折进行解释时,马沙克说这是表现鱼在水中游动的

---

① Marshack, A. The Taï plaque and calendrical notation in the Upper Paleolithic. Cambridge Archaeological Journal 1991 (1):25~61.

② Marshack, A. Exploring the mind of Ice Age man. National Geographic 1975. 147:62~89.

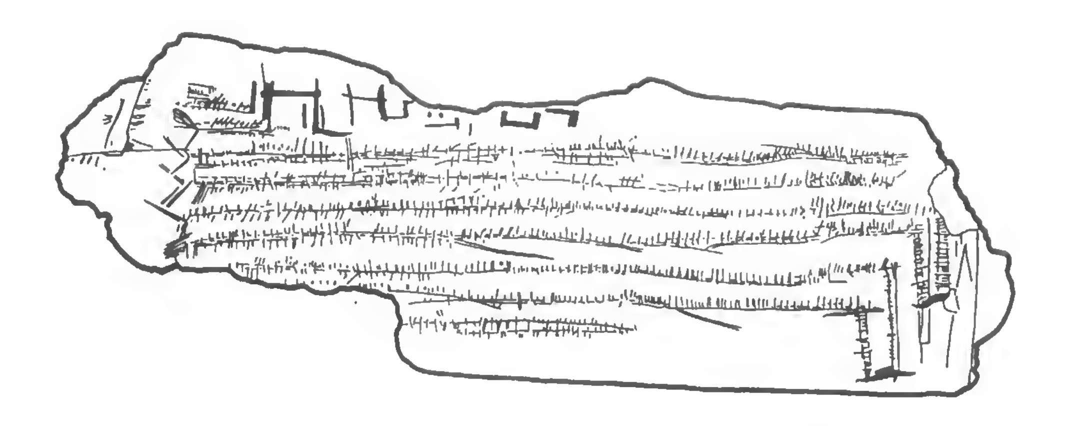


图 316　表示日历的骨(法国南部泰伊,公元前 9000～前 8000 年)
Fig. 316　Bone board with incised lines and marks from Taï, France, 9000-8000 B.C.

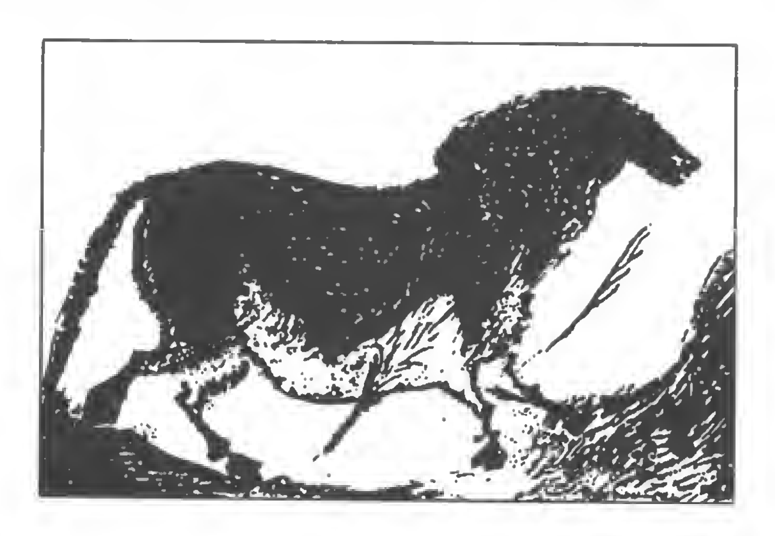


图 317　"中国马"(法国拉斯科洞穴岩画,旧石器时代晚期)
Fig. 317　Chinese Horse, Lascaux, S. France, Upper Paleolithic

情景。曲折纹在这里代表着河流。马沙克进一步指出,这些代表着河流的曲折纹不是一次绘制成的,而是经过多次绘制而成。每次绘制都表现一次汛期或鱼类产卵期。他解释道:

"这些河流不仅是人和动物生命的源泉,而且也是鲑鱼和其他水族进行季节性迁徙的道路。河流为每年来自非洲的鱼类和鸟类提供食物、繁殖和筑巢之地,同时也切割了陆地的自然形状、版图和狩猎区域,而且其沿岸也为狩猎者们提供狩猎路线。此外,旧石器时代欧洲的河流由于冰冻、消融和泛滥从而也是一个季节性的过程和现象……所以从各方面来看,在旧石器时代文化中,水都是一个充满意义的现象和标志。"①

① Marshack, A. Methodology in the analysis and interpretation of Upper Paleolithic image: theory versus contextual analysis. Rock Art Research 1989 (6)1:17～38.

马沙克将一切可能性和标志与特征，都与季节符号论联系起来。如岩画中一只伸出舌头的牛，他说“可能是一只正处于春天发情期的母牛”[①]；拉斯科洞穴中腹部绘以一树枝（或草叶）的马，马沙克认为这可能是标志着春天或秋天的马[②]。

使马沙克名声大振的是他对欧洲洞穴岩画和小型雕刻品上其轮廓多次加以刻绘的动物形象和身上有斑痕和划痕的动物形象的解释。

在德国西南部的弗吉尔赫（Vogelherd）发现了一件32000年前用象牙雕刻的马。马通体光滑，身上还薄薄覆盖了一层胶虫漆。马沙克经显微观察后，发现马身上有许多小坑和划痕，看上去像投枪和投枪的创伤。马沙克认为这个雕像是专门用于诸如出生、死亡、治病以及萨满授职等周期性的仪式。在每次仪式中，这匹“马”都要被象征地“杀死”。所以马身上不仅伤痕累累，而且有许多投枪。马沙克没有解释为什么这匹“马”要在每次仪式中被象征地“杀死”，他认为这并不重要，重要的是这个雕刻品为我们提供了在一个较长的时期内曾用于各种专门性的仪式这样一种资料[③]。对于诸如拉斯科、三兄弟、尼奥（Niaux）等洞穴岩画中那种头部（包括嘴、耳、眼等）或身体（包括腿、尾）轮廓屡屡加以刻制的

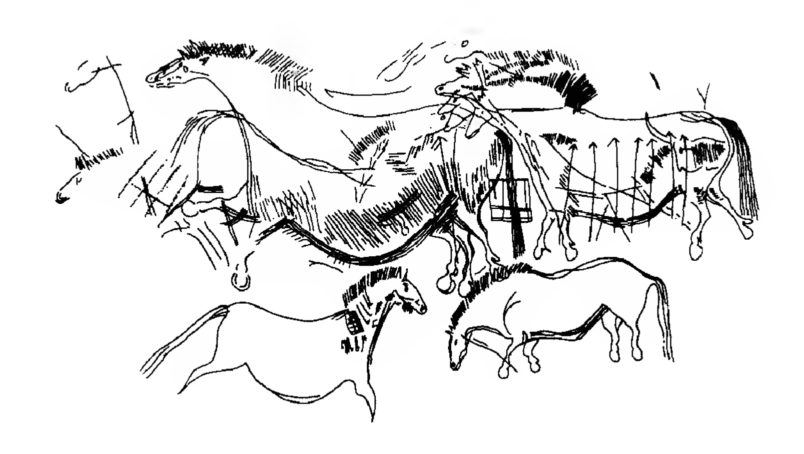


图318　马头被多次绘制过的中箭的马（法国南部拉斯科洞穴岩画，旧石器时代）

Fig.318　Engraved horse indicating added ears, eyes, muzzles and legs, Lascaux, S. France, upper paleolithic

动物形象（参见图318），马沙克认为同样是由于周期性仪式中“被杀死”所致，每使用一次都需要重新刻制一番，故留下“重影”式的形象。马沙克对此总结道：

“这些资料并未告诉我们这些动物形象及其仪式行为的意义何在；亦未告诉我们这种形象常常被重新刻划的部位如眼睛、耳朵、吻部、腿以及尾巴等是否具有特殊的意义或仪式用途，尽管这种现象证明它们确有其特殊的意义和作用。不过这些资料的确给我们提出许多新问题，而且关于这些问题在早期艺术中的

① Marshack, A. The Roots of Civilization. London, 1972. p. 172.

② 同①, p. 220.

③ Marshack, A. Theoretical concepts that lead to new analytic methods, modes of inquiring and classes of data. Rock art research 1985 (2)2: 95～105.

起源、使用及其意义尚未被包括在任何理论性的讨论之中……如此，我们所面对的不仅是形象，而且还应包括其象征系统及其使用这些象征的文化行为方式。”①

1993年，意大利岩画学者、前世界岩画委员会主席阿纳蒂出版了《世界岩画——原始语言》一书，这是他基于近40年对全世界各地岩画的系统比较研究的基础上而获得的成果。他把世界各地岩画分为四类：早期猎人、晚期猎人、牧人经济和混合经济，然后再从主题、联系、风格、技术和位置等方面逐一加以总结归纳。阿纳蒂早年是一名马克思主义信仰者，加之他与中国学者之间的密切关系，故其经济分类理论在中国影响较大。在岩画解释学方面，他提出“句法”（syntax)论，即把岩画作为一种原始语言和句子来看待，从而找

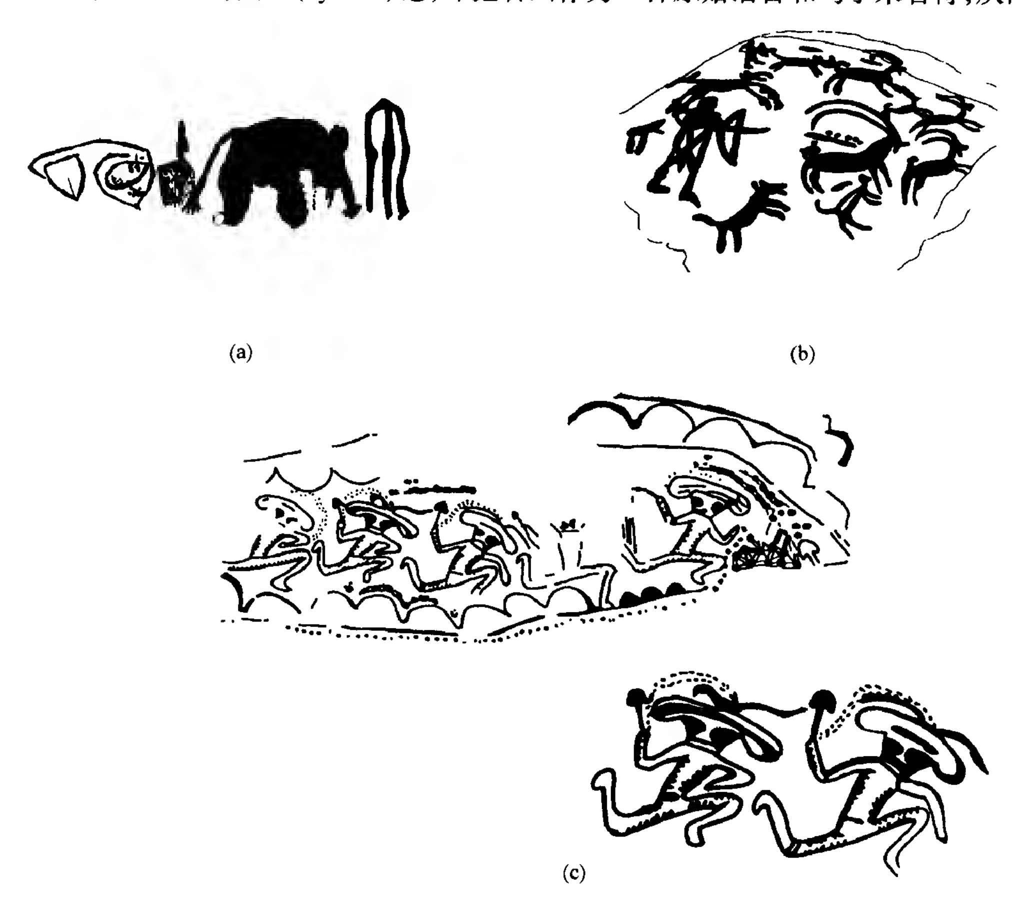


图319　会意图形的岩画

(a)苏丹旧石器时代岩画，画面左边的眼睛状的两个圆圈是女(雌)性生殖器，中间两个分别为女人和大象，右边的符号是早期猎人时代岩画中广为流行的符号象征，意思是“结合”或“性交”。大象脚下的圆圈，是大象“雌”性的象征符号；(b)以色列奈盖夫沙漠中石器时代狩猎岩画，猎人的箭飞向山羊，箭上面有几个点，表示猎人的意愿：去吧，射中它；(c)萨满巫师服用蘑菇后进入迷狂状态的描绘，从蘑菇到头部间的虚线表示蘑菇对人的作用

Fig. 319　Ideograms in rock art

(a) Engravings from Sudan, Upper Paleolithic; (b) Rock engraving of a hunting scene from Wadi Ramliye, Central Negev Desert, Israel, Neolithic; (c) Rock art produced in a state of hallucination, Tassili, Algeria.

① Marshack, A. Theoretical concepts that lead to new analytic methods, modes of inquiring and classes of data. Rock Art Research 1985 (2)2:95～105.

出岩画所要表达的意思。而原始岩画句法由三种基本“语言”要素构成:象形图案、会意图案和心理图形。

所谓象形图形(Pictograms,亦称神话图形,Mythograms)即指我们能加以确认的真实的或想象的物体、人物和动物形象;会意图形(Ideograms)是一种带有重复性和综合性的图形,即看上去类似某种动物、人类和其他形象如三角形的男女性器官、圆圈、圆点、线条等。重复和某种组合的规律性意味着某种定形概念的存在(图 319);心理图形(Psychograms)指那种无法辨识为何物和何种象征的形象,或许是某种情绪和细微感觉的表现[1](图 320)。




图 320　心理图形的岩画

(a)这是一幅由会意图形和心理图形相结合的岩画,方格状为会意图形,表示“土地”,其右边的线条为心理图形,为“能量射线”,西班牙南部旧石器时代阿尔塔米拉洞穴岩画;(b)这被认为是旧石器似的晚期奥瑞纳绘画的“句法”:手印、曲线、动物足迹和象征“工具”的符号往往组合在一起,澳大利亚昆士兰旧石器时代晚期岩画

Fig. 320　Psychognams in rock art

(a)Rock paintings from Altamira cave, Spain, Upper Paleolithic; (b)Stencils of human hand from Queensland, Australia,

比之欧洲的岩画研究,我国的岩画研究只能说是刚刚起步。1915 年黄仲琴教授对福建仙字潭岩画的调查和研究开中国现代岩画研究之先河。然而现代岩画研究在中国真正开始于 20 世纪 60 年代内蒙古、广西等地的岩画调查与研究。进行全国范围内的岩画普查和把岩画作为一门独立的学科进行研究,则是 20 世纪 80 年代以后的事。如今,中国岩画的分布地点、区域类型、族属、时代以及文化和内涵已基本搞清。但在岩画解释方面,严格地讲,还没有形成自己的理论,或者说还没有自己的理论,而只有方法论。中国岩画解释方面所采用的理论和方法论的特征大致如下。

理论:用马克思主义关于原始宗教的学说结合列维-布留尔和弗雷泽关于原始思维的论点来进行岩画解释。这两种理论使用得最为普遍,如在 1991 年宁夏国际岩画研讨会上提交的 96 篇论文中,半数以上使用这两种理论来解释岩画。这种综合理论可以归纳为崇拜加巫术。由于原始人对自然界的恐惧、敬畏、欣羡等心理而产生了崇拜(马克思),并企图用巫术的力量加以控制和归顺(列维-布留尔或弗雷泽)。其中尤其是生殖崇拜和生殖巫术论(布日耶),一直在岩画解释中占统治地位。中国没有纯粹的“为艺术而艺术”论者,出于审美意识分析岩画者,也是基于马克思主义认识论之上。

方法论:利用历史文献、考古资料以及民族学材料对岩画进行综合比较的解释。由于

① Anati, E. World rock art——the primordial language, Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici, (BS) Italy. 1994. p. 39.

我国历史悠久，完整无缺环，且地域广大，多民族杂处，故在这方面有着极为丰富的材料以资与岩画进行比较研究。我国古代基本上以“萨满式文化”为特征，所以从历史、考古和民族学中引用的材料大多与萨满教有关。在这种综合比较的方法论中，值得注意的是利用汉字造字法、训诂学以及与甲骨文相比较从而对岩画进行解释的方法。这种方法可以说是富有中国特色的岩画解释方法论。但作为方法论，还有待于体系化和系统化。

总的来看，中国岩画的解释理论尚未形成且方法论也有待发展。中国岩画的解释还只停留在望“图”生训的阶段，即对岩画进行图形辨识以及从生殖、舞蹈、农耕、放牧、狩猎等方面作一些笼统的分类说明，而缺乏从结构、联系以及象征等角度作出整体性和系统性的解释。也就是说包含在岩画中的人类认识、思维体系和文化行为还远远没有涉及。

## 四 二元逻辑

从上面我们对萨满教和岩画研究状况的回顾中可以看到，事实上两者均可称为萨满文化。上面谈及的几种岩画解释中的理论假设尽管冠以不同的名称，但其实质并未脱离萨满文化，仍属萨满文化之范畴。

萨满文化的行为学主要表现在萨满教的巫术仪式上。萨满教巫术仪式在形态学上可以分为空间形态和时间形态两种类型。时间形态包括音乐、舞蹈、作法、祷祝、吟诵等；而岩画、雕塑等则属于巫术仪式的空间形态。关于这一点，布日耶曾做过深刻的论述①，我们不用多加讨论。

劳梅尔、道森、奥克拉德尼科夫(A. P. Okladnikov)，甚至包括马沙克诸人都是用萨满教的思想观念对岩画加以研究和解释，但鲜有学者从原始思维的角度对二者进行比较研究。因此，许多岩画解释给人以牵强附会或浅尝辄止之感。我们应该将思维、观念、行为视为一个整体，由此来看萨满教与岩画的关系，应该先从萨满教思维入手来看看萨满教与岩画以及艺术之间的关系。

一般认为，二元论是从古希腊时代开始的。然而人类的思维是从什么时候开始的？如果人类的思维始于智人时代，那么，不是建立在二元论基础上的人类思维是怎样进行的？智人时代的人类产品是充满理性和逻辑的产品，而我们的理性正是建立在以二元对立为基础的分类思想之上。我们不能设想没有二元对立的理性和逻辑；换言之，没有二元对立，便谈不上人类思维。列维－斯特劳斯认为我们逻辑的运转便是通过二元对立及与象征主义最初的显示相吻合这种手段来进行的②。

从哲学的角度来看，从古希腊的亚里士多德、柏拉图到黑格尔、马克思，二元逻辑似乎循着一条进化的道路向前发展。然而当我们对二元论作进一步精细研究时发现，二元论最后发展成一种纯哲学形式时，已全然失却了最初那种与艺术融为一体的特性。二元论在我们的思维形式和我们的文明过程中扮演着一种什么样的角色？这得从遥远的人类之初开始。

---

① 参见 H. Breuil et al, Les cavernes de la region Cantabrique. 1911; Peintures et gravures murales des cavernes paleolithiques: La Pasiega. 1913.

② Lèvi-Strauss, C. Totemism. Boston, Beacon Press, 1963. p. 101.

## （一）二元思维的三种形式

从某种角度来讲，二元思维的三种形式可以说成是它所经历的三个发展阶段：二元对立、二元统一和二元辩证。我们先来看看二元对立思维。

### 1. 二元对立

所谓二元对立思维，即指相反的两方之间的关系纯然为对抗和对立，丝毫不存在统一和转化。这是萨满文化的典型思维方式，同时也是整个原始社会的思维方式[①]。这种二元对立思维的起源，最近南非的岩画学者刘易斯-威廉通过对欧洲南部马格德林文化洞穴岩画的分析，将其确凿无疑地定为旧石器石代晚期的智人文化[②]。他说马格德林人已能运用岩画来表达光明与黑暗的二元概念，并能通过象征光明与黑暗的岩画形象来进行二元思维。白/黑、光明/黑暗是二元对立思维的基本概念，按刘易斯-威廉的话来说，白/黑乃是好/坏、善/恶、神/魔等文化意义的隐喻形式。这样一种二元对立的文化观念和思维形式也是古代神话和史诗中的典型主题，并且在世界范围内莫不如是。对二元对立中肯定因素（最典型的是“白”、“光明”等）的追求，荣格称之为“向日型”(heliotropism)的趋光倾向，并云最终表现出要比企图扑灭意识的黑暗力量更强大[③]。

我们在此仅以藏族的古代资料为例来看看二元对立思维。

青藏高原佛教之前的宗教为苯教，亦即萨满教[④]。苯教所有关于世界起源的神话，都是建立在对立的二元论基础之上：

“创世者的呼吸中发出两个音节‘hu hu’，然后便出现了整个世界。在有关整个世界物质的创造上，都存在着两种对立的倾向。道德是一白卵中产生了一位行善之父，他创造了世界上所有好的物质；黑卵中产生出一个行恶之父，他是世界所有‘坏’的制造者。白人有称‘发光者’，是生灵之神和善的本源；而黑人是否定和不存在的代表，象征着恶魔、干旱、瘟疫和灾难。”[⑤]

在另一种古典文献中，对这种黑白的二元对立也有着同样的描述：

“黑人又称作‘黑色地狱’，他制造出所有的‘恶’，并把白天从黑夜中分离出去，送来疾病，让鹰杀死所有鸟，让狼捕杀家畜，让人们相互残杀，让水獭捕杀河里的鱼，让恶魔伤害人类。他还创造了混乱、洪水、战争。他是否定和不存在的象征。但白人却被白光包围着。他为自己取名‘热爱存在的主人’。他令太阳变的柔和，让日月永不晦暗，按秩序排列星星。总之，他令每个人都感到幸福。”[⑥]

---

① 参见汤惠生：《关于萨满教及萨满教研究的思考》，《青海社会科学》1997年第2期。

② Lewis-Williams, J.D. Light and darkess: earlicst rock art evidence for an archetypal metaphor. BCST 1996. *29*: 125～132.

③ Jung, C. G. On the nature of the psyche. In The structure and dynamics of the psyche (Coll. Works, Vol. 8). New York and London, 1960.

④ 汤惠生：《青藏高原岩画和苯教》，《中国藏学》1995年第2期。

⑤ 杜齐、海西希：《西藏和蒙古的宗教》，天津古籍出版社，1989年，267～268页。

⑥ Stein, A. Tibetan Civilization, Stanford University Press, 1972. pp. 246～247.

甚至在今天，藏族的众神均以神/魔加以区分，藏语的正反义合成词“1Ha-aDre”（神—魔）清楚地反映出这种二元对立的思维形式。

除神话传说之外，史诗也是以二元对立思想为特征的。任何史诗的主旨都是宣扬神/魔、正/邪之间的对立和斗争，而最终则总是神战胜魔，正义战胜邪。这正是二元对立思维及其观念的文化意义，藏族史诗《格萨尔》亦然。正如石泰安所云，史诗中的英雄格萨尔将其毕生奉献给了镇伏形形色色魔鬼的事业①。格萨尔王是一切肯定因素的象征与代表，而各种各样的魔鬼则分别象征着无知、疾病、异教、愚昧、饥饿、贪婪、杀戮等。许多《格萨尔》的章回名称便明确无误地表现出这种二元之间的对立：《天神和魔鬼的斗争：两座神山》、《白色和黑色之间的斗争》等等。《格萨尔》史诗一开始便描述天神和恶魔如何进行斗争，如何轮番取得胜利和失败。神和魔的斗争是永无休止的。那么如何通过神助和助神战胜魔鬼，便成了萨满世界人们生活中的首要内容，如煨桑、祈祷、供奉仪式等这些生活中必不可少的内容都与神魔之间的斗争相关。草原上许多节日的原始出发点也在于此，如赛马、摔跤、竞技等活动。直到现在，有些地方的竞技活动还分成两对，以象征神和魔。在活动开始时，人们高呼“神必胜，魔必败”或“赞扬天神和降伏恶魔”②。

在现在的藏族地区，人们在一些关隘道口、村头或山顶垒起一座小石堆，称为“嘛尼”堆。每当人们经过这些石堆时，必须右旋绕行三圈，同时高呼：“神必胜，魔必败”。这是典型萨满教宇宙观的生活化表现。这个小石堆实际上就是萨满教中的“宇宙山”或“世界山”。萨满教宇宙观认为“宇宙山”上长有“宇宙树”，“宇宙树”树根一直扎到山底。树端住着天神，树底住着邪魔。喇嘛教著作《神的香，国王的赞歌》云，须弥山（即宇宙山）山顶住着天神因陀罗，山下住着“非天”阿修罗（asura）。阿修罗们对长在宇宙树上的果实垂涎三尺，由此便产生了天神与阿修罗之间永无休止的战争③。天神与魔鬼轮番取胜，当天神取胜时，世界和平，风调雨顺，人寿年丰；而当魔鬼取胜时，战争、瘟疫、洪水和其他灾难便接踵而至。所以，人们所有的宗教仪轨，都是旨在祈神胜魔。萨满在其中便扮演着极为重要的角色，如在蒙古人中：

> “萨满凭借对他们慈善的翁衮神的帮助，同那些使第三者蒙受痛苦或损害的神灵进行格斗……其中，对引起不幸和疾病的恶人的神灵，萨满因有保护神灵的附身，必定得与之斗争，否则就会形成数目众多而截然分立的恶魔势力群。萨满所害怕的，并借助善良翁衮与之格斗的邪恶势力是：恶魔及其附鬼，着魔的人或灾难还有阿达天魔（它被想象成在天空翱翔的恶魔，它突袭人们，散布疾病和激惹奢欲）、鸟状魔鬼（它预告并带来灾难）、漫游的闪光幽灵，以及面目可怕又可憎的幽灵等。”④

赫哲人的情况亦然：

> “按照果尔特人（赫哲人——引注）的幻想，整个世界都充满了神明和魔鬼。在他们面前，野蛮人会觉得非常渺小和无能为力，对自己想象的形象始终非常害

---

① 石泰安：《西藏史诗与说唱艺人的研究》，西藏人民出版社，1994年，4页。

② 汤惠生：《天堂的和谐——藏族文化系列谈之一》，《群文天地》1993年第2期。

③ 石泰安：《西藏的文明》，211～219页。

④ 海希西：《蒙古人的萨满教》，张志尧主编《草原丝绸之路与中亚文明》，新疆美术摄影出版社，1994年，238～253页。

怕。对于蒙昧的果尔特人来说，如果不能想方设法同自己的神明交往，了解他们的意愿，并在善神和自己赏识的神明帮助下同恶魔进行斗争，那么，生命就显得没意义了。不过，并非每一个人都能做到这一点。只有萨满才能同神明进行这种交往和同魔鬼搏斗。”[1]

二元对立思维及其观念操纵了所有的人间活动，当然也包括艺术，这一点我们在后面将谈及。不过在中原文化中，情况有所不同。这就是我们要谈的二元论发展的第二阶段或形式——二元统一。

**2. 二元统一**

中国上古文化同样也是萨满性质的[2]。《周易》之后，中国自身的哲学开始发达。到了战国时代，出现了一个最终使中国与西方在思维、哲学以及文化上分道扬镳的新变化，即原来旨在强调对立的萨满二元思维，开始向统一的二元论转变，其标志主要是《老子》一书的出现。《老子》一书的宗旨就是抹杀二元之间的区别、对立和斗争，使二元之间彻底的转化和全然的统一，这就是众所周知的阴阳哲学。

卵生世界是典型萨满教的创世神话，中国古代既为萨满文化，这种卵生创世神话亦屡屡可见，如盘古开天地，黄帝判阴阳等。但将其上升到哲学的高度，并加以理论性详述者，当属老子。《老子》第二十五章中将这种创世卵称为“混沌”：

“有物混成，先天地生。寂漠！独立不改，周行不殆，可以为天下母，吾不知其名，字之曰道，吾强为之名曰大。”

何谓“大道”？《周易》云：“一阴一阳之谓道”。用哲学语言来讲，“道”是产生二元的统一体，或谓二元思维产生之前的人类社会和人类思维状况，亦即神话中的“混沌”。后来盘古开天地，黄帝判阴阳，意味着建立在二元对立思维基础上的人类理性和文化的产生，原始混沌被打破，文明秩序被引入。这正是《周易》所说的“一生二”。老子认为正是由于天地被判开，阴阳被对立后产生的社会秩序与文明，才导致了整个社会的堕落，如战争、人们之间的敌对与尔虞我诈、世风的浇薄等。那么要改变这一切，首先要回到过去的混沌社会中去，其根本途径便是在哲学上消除二元对立。老子认为美丑、难易、长短、高下、前后等诸二元之间的关系根本不存在对立，而是相互关联、依存、统一以及转化，所谓“有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，声音相和，前后相随”（《老子》第一章）。老子采用贬抑肯定因素，褒扬否定因素的办法来抹杀二元之间的区别和对立；也惟其如是，才能达到天下大治：“不上贤，使民不争；不贵难得之货，使民不盗；不见可欲，使心不乱”（《老子》第三章）。到了庄子，这一作法被发挥到了极至，他通过一系列寓言或故事来否认和抹杀业已存在的二元之间的区别。《庄子·山本第十二》云：

“阳子之宋，宿于逆旅。逆旅人有妾二人，其一人美，其一人恶，恶者贵而美者贱。阳子问其故，逆旅小子对曰：‘其美者自美，吾不知其美也；其恶者自恶，吾不知其恶也’。”

其他许多著名寓言如“庄周梦蝶”、“濠上羡鱼”等都是通过抹杀真实与梦境及主客观之间

---

① 洛帕廷 H.A.：《果尔特人的萨满教》，张志尧主编《草原丝绸之路与中亚文明》，124～146页。

② 张光直：《考古学专题六讲》，文物出版社，1994年，4页。

的区别来强调二元之间的统一。在阴阳哲学家们看来，阴阳之间不存在对立，更谈不上道德价值取向，二者之间至多是一种自然的交替和变化而已。《吕氏春秋·大乐》云：

“阴阳变化，一上一下，合而成章，浑浑沌沌，离则复合，合则复离，是谓天常，天地车轮，终则复，极极复反，莫不或当。”

这就是“道”，其中二元之间不再有区别和对立，二元融为一体，象车轮一样无始无终，象水一样无法判剖。正如太阳作圜形运动一样，虽有白天和黑夜，但它们之间的关系是相互转化和相互代替，而不是对立。这种哲学认识后来用图形来表示，即“太极图”(☯)，亦可称为“圜道”。正如亚里士多德所说的：“最初都从其产生，最后都复归于它”①。这就是为什么老子的哲学被认为是一种退步的哲学。无论在哲学、政治和社会认识等方面，他都主张再回到二元对立以前的自然中去，所谓“道法自然”。从纯粹的数字关系来看，既然“道”是二元论之前的东西，那么转化成数字关系就应该是“一”，也就是哲学上所谓的“太一”。既然二元论使整个社会堕落，我们就应该抛弃二元对立，合二为一，再回到以前的“一”去：

“天得一以清，地得一以宁，神得一以灵，谷得一以盈，万物得一以生，王侯得一为天下正。”(《老子》第三十九章)

“二”是“一”的对立之物，既然“一”的价值取向是肯定，那么“二”的价值取向就是否定。汉字“贰”除了表示数字外，其他主要义项都是围绕着“分离”、“分开”而衍化的，但这时的“贰”多用于贬义，如“背叛”、“不忠”、“分裂”等②。

到了汉代，道家思想便普及到各个方面了。我们通过一则考古学资料来看看道家思想在汉代的流布程度。汉代画像砖中有许多鱼鸟化合图，这是一个来自新石器时代的艺术主题。新石器时代的陶器上常绘有鸟啄鱼图(参见图 233、234)，乃是“阳战胜阴”的图式化表现。《经籍纂诂》卷六云：“鱼为阴物”；卷四七云：“鸟者，阳也”。鸟啄鱼图由此可见反映的是二元之间的斗争，而且此间的价值取向即为“鸟胜鱼”，或“肯定战胜否定”。但这古老的主题到了汉代由于道家思想，变成了“鱼鸟化合”。如 1980 年在山东嘉祥县宋山发现的东汉史国安墓刻题记上，附有一幅“阴阳转合”图。图呈正方形，其三边作阴阳两鱼相对，另一边为人首鸟身的“雌雄二煞”，形象地表达了生死转合，化生构精的观念。四川宝兴县出土的一块汉画像砖上，鸟/鱼，日/月左右对应，意味着阴阳抱合，化生复苏的文化内涵③。而在《山海经》中，甚至出现了鱼鸟为一体的形象，其文化内涵在于象征从死(阴)到生(阳)的转化(图 321)。

汉代以后，道家思想虽未成为意识形态的主流而被人们所接受，但在佛教、诗歌、绘画、政治等各方面，道家思想的影响都是巨大的。如佛教中的禅宗，其中连生死、精神和肉体之间的区别都已抹杀，遑论二元之间的斗争和对立；中国绘画所讲究的“似与不似之间”，即对二元的融合；政治上主张“中庸”，即在价值取向上既不“阴”也不“阳”，而取二者之间；医学上最根本的理论就是保持阴阳之间的平衡，使之不“失调”，等等。

也正是从老子开始，中国的哲学、文学、艺术、医学、宗教等，便逐渐与西方分道扬镳了。“太一”与“二元”之间的区别，正是中国与西方之间的区别，这首先是来自哲学和思维

① 转引自叶舒宪、萧兵：《老子的文化解读》，湖北人民出版社，1993 年，80 页。

② 叶舒宪、田大宪：《中国古代的神秘数字》，中国社会科学出版社，1995 年，26 页。

③ 陶思炎：《中国鱼文化》，中国华侨出版公司，1990 年，110～111 页。

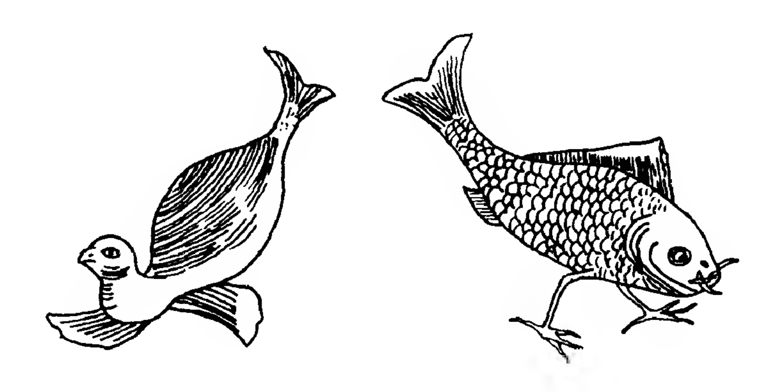


图 321　鱼鸟和鸟鱼图(《山海经》)

Fig. 321　Images of bird-fish from the book entitled *Shanhaijing*

上的不同。与西方相比,中国古代社会是一个哲学的社会,而不是科学的社会;古代中国更注重主观的精神世界,而不是客观的物质世界。

对于"太一"和二元以及混沌和理性之间的关系,荣格的集体无意识也曾涉及。荣格在研究集体无意识时使用了一个词:"原始模型"(primitive pattern),这是针对人类思维和意识的专用词,荣格的学生诺伊曼在解释这一心理学专用词时指出:

> "原始模型可以容纳最互异和相反的各种象征。对于意识来讲,这些象征是互相排斥的——例如正与负,男与女。以后它们便分裂开来,并按照对立原则排列组合。
>
> ……
>
> 原始模型的一个基本点,是把正面和负面的属性以及各种属性的组合联合在一起。原始模型的这种对立统一性和二重矛盾性,是意识初始状况的特征,其时意识尚未分化为对立面。初民把神性中善与恶、友善与恐怖这种自相矛盾的复杂性经验为统一的整体;待到意识发展了,它们才被当作不同的对象来崇拜,例如善良女神和邪恶女神。"①

心理学术语"乌罗帕洛斯"(the uroboros)应该视为"太一"的艺术象征。乌罗帕洛斯即衔尾环蛇,是原始状态的心理状况的象征。诺伊曼对此解释道:

> "在这种原始状态(即乌罗帕洛斯)里,人的意识和自我还很弱小,尚未发展。作为初始的、对立面容纳于其间的象征,乌罗帕洛斯是'大圆'(the great round),正面和负面,男性和女性,意识因素、与意识对立的因素和无意识因素,在其间互相交织在一起。在此意义上,乌罗帕洛斯也是混沌、无意识和心理整体未分化状况的象征……乌罗帕洛斯也是统一的原始本原的象征,后来从这一本原中分化出大父神和大母神。因此它是仍然未分化的原始模型的最佳范例。"②

整个世界范围的上古神话在"一生二"的创世主题上都有着惊人的相似性,如墨西哥和秘鲁神话云:

> "鸿蒙之初有一对神祇,我们肉体的主宰和女主人(lord and mistress of our

① 埃利希·诺伊曼著,李以洪译:《大母神——原型分析》,东方出版社,1998 年,7~12 页。

② 同①,18 页。

flesh)，他们的来源和居所在最高的第十三重天，无人知道他们的起源。他们是最早的创世神；他们也被认为是‘二’的主宰和女主人(Lord and mistress of the two)。可以揣想，这段措辞的意思是‘生殖二元性的主人’。他们在历法上属于首位，因为他们具有鸿蒙之初和原始时代的创造性，男性部分与天和火同一，女性部分与地和水同一。与乌罗帕洛斯形象相同的玛雅原始诸神被认为是双性的，对这对至高神的这些称谓表明‘他们各自单独拥有创造性生育力’。”①

在美国哥伦比亚河中游的岩画中，我们可以常常见到反映这种创世神话的神祇，当地人把他们称为“孪生神”（Twins）、“兄弟神”（Brothers），而岩画学家们则称其为“成对人形”(Paired anthropomorphs)②（图 322）。考古学上的“双头人”或“双身人”亦可视为后来分化成二元对立之前的“混沌”(图 323、324)；而考古学上的双联罐亦是对立二元之生成

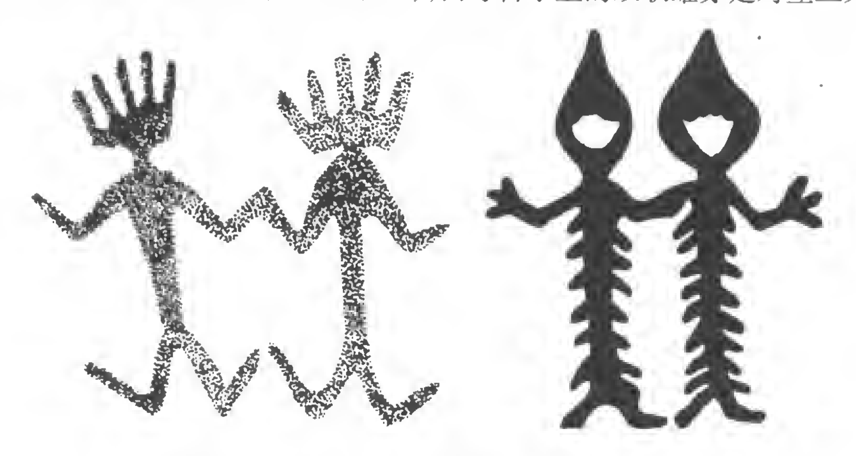


图 322 “成对人形”(美国哥伦比亚河流域岩画)
Fig. 322 Paired anthropomorphs, petroglyphs from Mid-Columbia River, USA

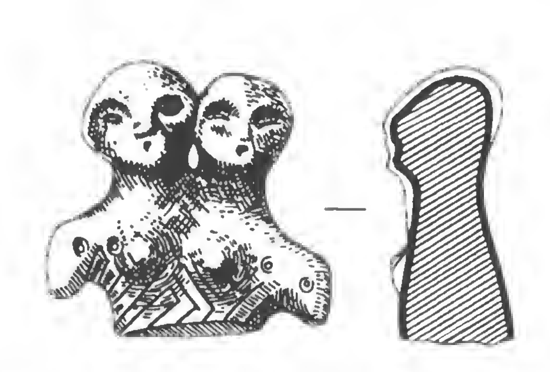


图 323 双头女神像(土耳其安纳托利亚，公元前 2600 年)
Fig. 323 The two-headed goddess from Anatolian, Bronze age, c. 2600 B.C.



图 324 双头人塑像(罗马尼亚文查文化，公元前 5000～前 4800 年)
Fig. 324 A double-headed figurine from the Vinca culture, Romania, c. 5000-4800 B.C

① Spencer, L. The myths of Mexico and Peru. London, 1927. pp. 104～118.

② Richard H. & McClure, Jr. Paired anthropomorghs of central Washington. American Indian Rock Art Vol. X. Edited by A. J. & Frank Bock. 1986.

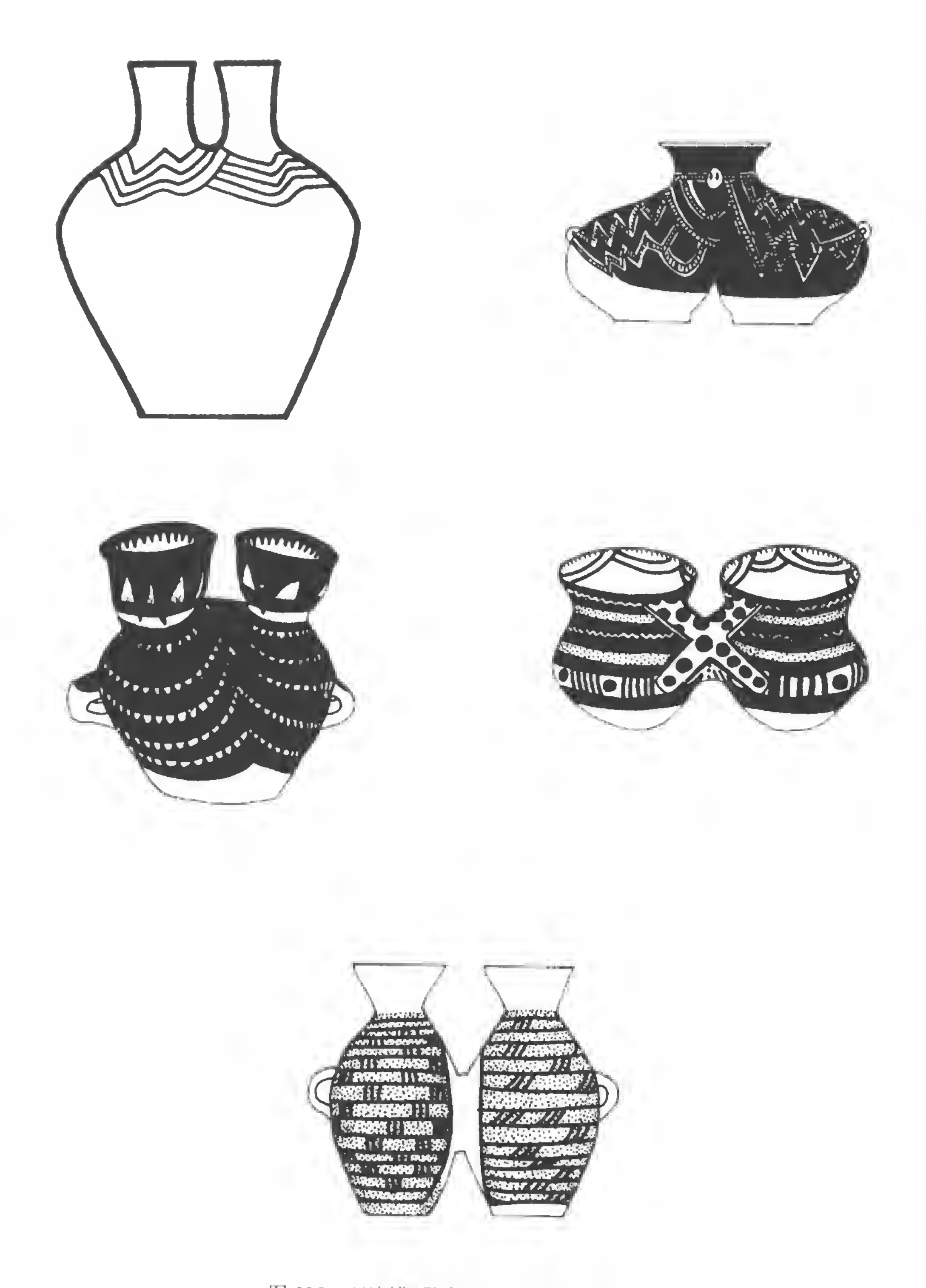


图 325　双连罐(马家窑文化,新石器时代)
Fig. 325　Binocular vases from Majiayao Culture, c. 4th～3th mill. B.C.

的“混沌”(图 325)。新石器的陶罐实际上是女性和母体的象征,对此,德国学者埃利希·诺伊曼和美国学者金布塔都有专著进行精彩的论证[①],我们就不再赘言。

### 3. 对立统一(辩证)的二元论

二元论发展的第三个阶段,就是我们现在所理解的和最熟悉的二元辩证,既强调对立又注重统一。不过这已是纯粹的哲学了,与我们所讨论的主题关系不大,我们不必多加讨论。

## (二)二元对立思维与史前艺术

通过以上分析我们可以看到,真正与原始艺术相关的,只有二元对立思维。我们现在来看看二元对立思维及其观念是怎样通过艺术加以表现的。现在,我们可以毫不犹豫地从最早全面反映人类思想意识的旧石器时代晚期的岩画中,去寻找有关二元对立思维的艺术形象。在这方面,除了上面提到的刘易斯-威廉外,法国学者雷诺埃-古尔汉也做出了突出的贡献。

不过雷诺埃-古尔汉仅仅把洞穴岩画形象用二分法加以区别并指出是二元分类思想还远远不够,我们必须将它们放在对立意义上的二元论中加以考察,即放到萨满教关于肯定和否定的二元价值判断体系中加以考察,这样才能揭示其岩画形象的文化意义,这是我们岩画研究的最终目的。

既然萨满教是世界范围流行的早期宗教,那么二元对立思维也当然具有普遍意义。我们在第五章中所讨论的兽搏图即为典型的例证。反映在世界上古文化中的二元对立思维及其神话和艺术表现可以说比比皆是。现在我们来看看二元对立思维在中国古代艺术中的反映。在此我们只讨论三例:猫头鹰、公牛花和人面像。

### 1. 猫头鹰

从史前到今天,猫头鹰一直被认为是死亡的预言者。在欧亚大陆、美洲和其他许多地方,至今人们相信晚上若听见猫头鹰在附近的树上或屋顶叫,那便意味着自己家里将要死人。在古埃及象形文字中,表示死亡的便是猫头鹰。在普林尼(Pliny)王朝(公元 1 世纪左右)甚至认为哪个城市若出现猫头鹰,那便意味着城市的毁灭。在后来的任何文献资料中,猫头鹰都意味着不祥、丑陋、灾难等。在英国诗人乔叟笔下,猫头鹰是死亡的征兆;斯宾塞认为它是人们所仇恨和厌恶的、给人带来噩耗的“死亡”鸟[②]。同时猫头鹰本身也被其他鸟类所仇视。尽管围绕着猫头鹰的都是些令人沮丧的文化象征,但猫头鹰身上也被赋予了某些肯定因素,如高深的智慧、宣布神谕和避免邪恶的能力等。特别是它的眼睛,被认为具有神力,这可能由于其夜视能力和其与众不同的目光所致。

---

① 埃利希·诺伊曼:《大母神——原型分析》,东方出版社,1998 年;Gimbutas, M. The language of the goddess. San Francisco: Harper, 1989.

② Rowland, B. Birds with human souls: a guide to bird symbolism. Knoxville: University of Tennessee Press, 1978. p. 119.

在我国，猫头鹰的文化意向也是否定因素居多。清阮元的《经籍籑诂》中“鸮”字条引不同文献及注曰：“鸮……贪恶之鸟也……恶声之鸟也。”[①] 在美索不达米亚文化中，鸮面女神被称作“Lilith”，意思是“尖叫的猫头鹰”。“恶声之鸟”与“尖叫的猫头鹰”可谓异曲同工，都是因其声音特征而赋予文化象征。不过按照列维－斯特劳斯的结构主义理论或我们的二元对立思维理论来看，猫头鹰身上的各种否定文化因素更多来自夜间活动这一特征。列维－斯特劳斯在研究南美的两个分别以蝙蝠和旋木鸟而命名的氏族部落时，起初对为什么用这两种飞禽来命名而百思不得其解，在他运用二元结构分析之后才发现，这是一种二元思维的表现形式：旋木鸟是昼间活动的鸟，代表白天；猫头鹰是夜间活动的鸟，象征黑夜[②]。正是由于猫头鹰是夜间活动的飞禽，是黑夜的象征，所以在生死、白黑、好坏、善恶等对立之二元中作为否定因素的代表便毫不奇怪了。

作为一个艺术形象，猫头鹰有着很长的历史。猫头鹰的形象最早出现在旧石器时代晚期法国三兄弟洞穴岩画中，这种形象被学者们定名为“雪鸮”（snowy owl，图 326），金布塔认为这是鸮形女神[③]。从新石器时代到青铜时代早期，这种鸮面（或鸮形）女神便一直是一个十分引人注目的形象，其形象为鸮面人形。地中海东部地区早在公元前 8000 年左右的前陶时期，便出现了这种石制或陶制的鸮面人形像（图 327，g）；公元前 4000～前 3000 年间的多瑙河流域和爱琴海北部，这种鸮面人形开始以罐的形式出现（即所谓的鸮面罐）；而在西欧，这种鸮面人形则被雕镌在史前墓葬前的石碑或石柱上；在叙利亚，鸮面人形则被雕镌在墓葬内的石板和动物趾骨上（图 327，b）。在北欧波罗的海东部的拿尔伐（Narva）文化（公元前 4000 年左右）中，出土有琥珀和木头雕刻的鸮面人形（图 327：d. e. f）。这种鸟形女神的特征甚至在希腊艺术中的雅典娜身上都可见到。

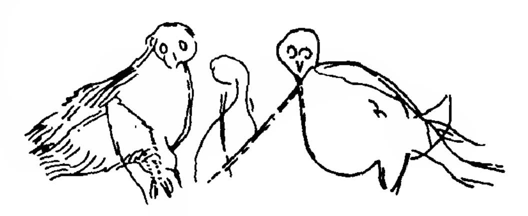


图 326 “雪鸮”（法国三兄弟洞穴岩画，旧石器时代）

Fig. 326 Engraved snowy owls from Les Trois Freres, France, Middle Magdalenian

在迈锡尼时期的希腊，用黄金制成的这种女神雕像发现于公元前 1500 年左右的圆顶墓和竖穴土坑墓中[④]。在塞浦路斯公元前 1400～前 1300 年间青铜文化中，出土许多陶制的这种鸮面女神像，其鼻子像鸟喙，大大的圆眼睛，吊着耳环的耳垂特别大，阴部三角区也很突出[⑤]。

造型最为生动的鸮面罐发现于公元前 3000 年左右的巴登（Baden，分布于蓝诺斯岛和特洛伊岛）文化（图 327，g）。这种鸮面罐有双翅，颇富特征的猫头鹰嘴与弯弯的眉毛连在一起，有的下部绘一再生的象征——女阴图案或蛇形肚脐。这些鸮面罐是作为葬具而出现的，这种瓮棺葬的传统在东欧的中部地区一直延续到印欧化时代（图 328）。我国西北

① 阮元：《经籍籑诂》，成都古籍书店，1982 年，57 页。

② Lèvi-Strauss, C. Totemism. Boston: Beacon Press, 1963. pp. 88～89.

③ Gimbutas, M. The language of the goddess. San Francisco: Harper, 1991. p. 190.

④ Marinatos, S. Die eulengottin von Pylos, Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts, Athenische Abteilung (Berlin) 1968. 83～74. spitreis.

⑤ Spiteris, T. The art of Cyprus. New York: Reynol and Co, 1970. p. 69.

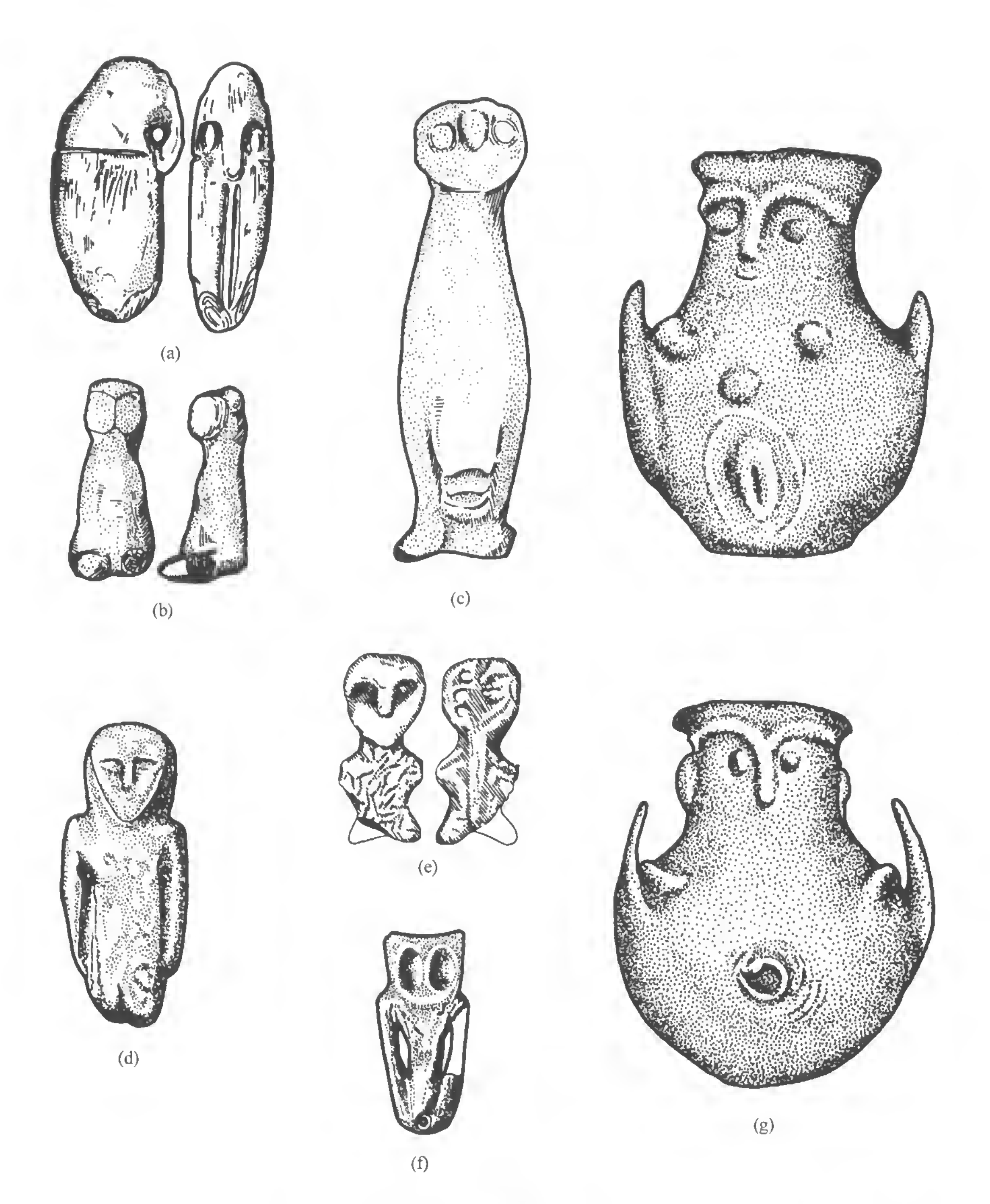



图 327 欧洲鸮面女神像

(a)叙利亚公元前 8000 年的石雕;(b)叙利亚公元前 8000 年的陶塑;(c)约旦公元前 7000 年的陶塑;(d~f)立陶宛拿尔伐文化(公元前 4000 年左右)出土的大理石鸮面女神像;(g)爱琴海和安纳托利亚发现的公元前 3000 年左右的鸮面陶罐

Fig. 327 Owl goddess in Europe

(a) stone statue from Mureybet Ⅲ, upper Euphrates, Syria, 8000~7500 B.C.; (b) clay figurine from Mureybet Ⅲ, upper Euphrates, Syria, 8000~7500 B.C.; (c) clay figurine from Munhata 6-3 Jordan, 7000~6500 B.C.; (d), (e), (f) amber statues from Narva culture, Lithuania, c. 4th mill. B.C.; (g) owl-shaped burial urns from early Bronze age of Aegean/Anatolian, c. 3000~2500 B.C.

地区约公元前 2000 年前的齐家文化中，这种鸮面罐也是非常引人注目的：圆圆的眼睛，鸟喙形的鼻子由波浪形堆塑来代替(参见图 7)。

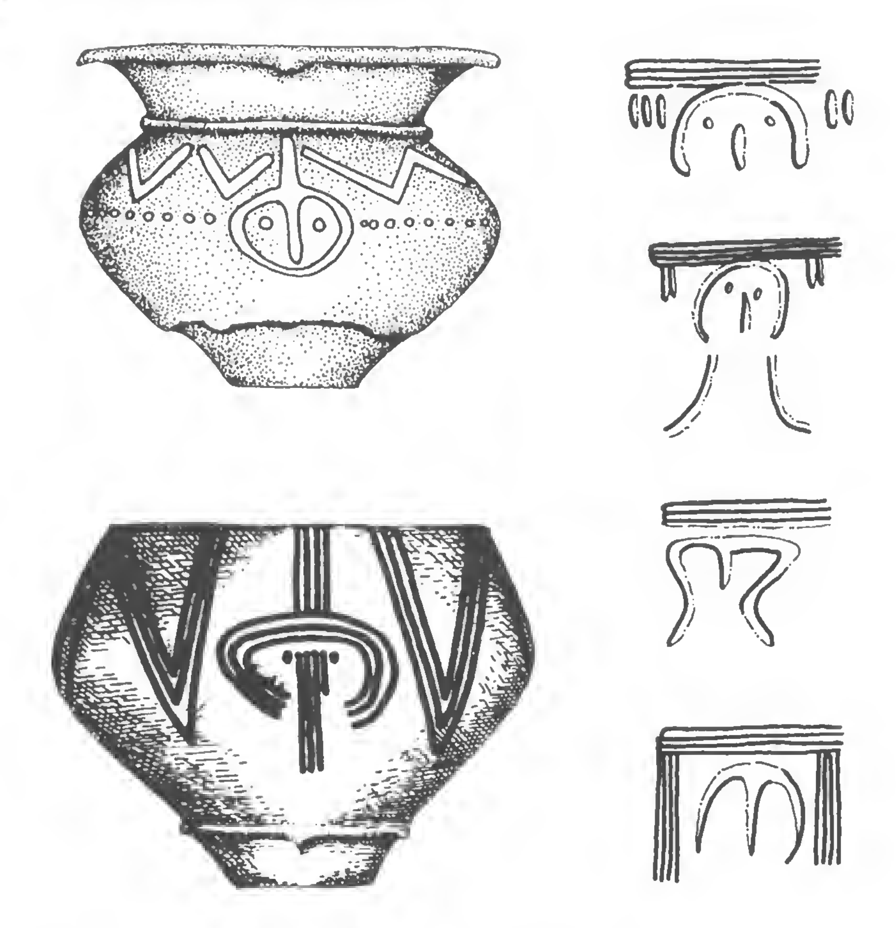


图 328 绘有鸮面的瓮罐(罗马尼亚蒙提罗文化，公元前 1800～前 1500 年)
Fig. 328 Burial urns with owl designs from Monteoru Culture, Romania, 1800～1500 B.C.

鸮面罐最富特征的是其眼和鼻，而这些特征也出现在伊比利亚半岛南部发现的石碑上，有的是浮雕，有的是用木炭绘制而成(图 329)。这些高度模式化的形象在时空上几乎没有什么风格上的差别，似乎只是在字母“T”下加两点即可。只是脸形稍有变化，或为方形，或为圆形，与之相联系的纹饰总是折线纹。

在法国西北部的布利塔尼(Brittany)地区和巴黎盆地发现许多其上镌有鸮面女神的石碑，鸮面女神绘有乳房，有的戴有一条或两条项链；葡萄牙和西班牙出土石碑上的鸮面女神有一张明显的鸟喙形嘴、圆眼睛和一个笔直的棍状的鼻子(图 330)。在葡萄牙发现的墓葬墓道中，出土许多其上刻有鸮面女神像的石板，这些女神的鼻子和嘴都很突出，胳膊很抽象，有几条横线刻在脸颊上，有的绘制出阴部，背部有折线纹。有的巨石墓穴的墙壁上绘有非常抽象的鸮面女神，如罗克玛利亚克(Locmariaquer)、布利塔尼等地墓葬中的鸮面女神，其巨大的椭圆形女阴非常醒目，但其圆眼睛和鸟喙，却仍表明了她鸮面女神的身份(图 331)。

在爱尔兰诺斯(Knowth)地区的北部发现浅浮雕的鸮面女神似乎是一个陷入迷宫的



图 329 石碑上的鸮面女神(法国查森文化,公元前 4000 年)

Fig. 329 owl goddess of stone stele from Chassean Culture, France, c. 4th mill. B.C.



图 330 墓葬石碑上的鸮面女神像(法国巴黎盆地,公元前 3000~前 2500 年)

Fig. 330 owl goddess drawing in charcoal form the left wall of the ante-chamber to a Paris basin hypogeum, France, 3000~2500 B.C.

沉思者,而这种所谓的"迷宫"图形,金布塔解释为"生命之水"①,其中间为一女阴图形。这个形象与保加利亚文查(Vinca)发现的鸮面女神雕像很相似,文查雕像为鸮面、双翅,身上绘以迷宫(生命之水)图案。这种女神像在西班牙、葡萄牙、法国等地也发现很多。(图 331)。

猫头鹰在原始人眼里看来,或在萨满教二元对立思维中乃是死亡的象征,但是作为鸮面女神,她同时还意味着再生。这并不是说鸮面女神如同生命女神(life-giver)那样具有创造生命的能力和功能,在原始观念中,纯粹和真正的死亡是不存在的,死亡即"再生"。这种情况正如同前面我们讨论的"X"射线风格(骨架风格)的动物艺术一样。从思维观念上来讲,"死亡"与"再生"相对立,但从仪式行为(包括艺术)上来讲,二者却又紧紧地联系和纠缠在一起。通过表现"死亡"的画面、图案与纹饰来表达萨满教中对"再生"这种观念的追求,不仅是原始社会意识形态中最主要的内容,同时也可以包容所有原始艺术和原始人的思想意识。死亡与再生的关系被诺伊曼称为乌罗帕洛斯式的整体。他说在美洲人中间:

"剥玉米皮,掏出心脏,是阉割、伤害,是男性实质部分的献祭;但同时也是生育和赋予生命的行为,是为了世界或人类的利益。这是大地原则的死亡与毁灭;但由于与诸神和神力的超个人联系,大地原则遂与太阳和神性同一,因之它是乌

① Gimbutas M. The language of the goddess. San Francisco: Harper, 1991. p. 193.



图 331　石碑上的鸮面女神像(欧洲,公元前 4000～前 3000 年)

(a)西班牙阿斯奎罗萨;(b)、(c)、(d)、(e)葡萄牙中部;(f)爱尔兰梅斯;(g)法国布利坦尼

Fig. 331　Owl steles in Europe, late Neolithic

(a) From Asquerose, Spain; (b)、(c)、(d)、(e) from Central Portugal; (f) from County Meath, Ireland; (g) from Brittany, France

罗帕洛斯式的整体，是不死的，并且活在太阳的国度，即东方的光明世界"①。

下面我们要谈及的人面像亦属此例，不过我们在此先略举几个青海彩陶纹饰中的实例。

## 2. 公牛花

青铜时代的辛店文化是青海地区的土著文化之一，以其繁缛的彩陶纹饰而著称。其中尤以"双勾太阳纹"为辛店彩陶中最常见和最典型的纹饰(参见图8)。不过这种图案所表现的文化意味是什么，却从未有人解释和试图解释过。金布塔将"双勾太阳纹"称之为"公牛花"(Bull flowers)，她说：

> "公牛内在的生命力可以从牛身上长出花草和植物这一艺术表现中得以证明。这种信仰还能见诸16世纪的历史资料。1517～1521年意大利人西蒙·格鲁诺(Simon Grunau)编纂的《旧普鲁士年谱》(Old Prussian Chronicle)谈到神话中的公牛（其身体是用植物做成的)被杀死后又再生成植物的故事：人们发现了一头叫作Auroxhs的野公牛，其身体巨大得难以置信。这只动物只有用箭射中它的鬃后才能被杀死，因为它身上的肉被蒜覆盖着。而这些蒜在荒野中开的花变成香草，称作'野百合'。"②

从库库坦尼(Cucuteni)文化中发现的身上带有孔的牛形雕塑也许是专门用以表现从头上长出植物和花朵的公牛。在迈锡尼艺术中，花朵从"生命柱"(life columns)或两个牛角之间长出来，其空白处填以网格纹，有时为角形花蕾或同心半圆(图332、333)。

图332 饰有公牛与公牛花的陶罐(塞浦路斯迈锡尼文化，公元前1300～前1200年)

Fig. 332 vase with design of bulls and "bull-flower" from Cyprus, c. 1300～1200 B.C.

所谓"奉为神圣的角" 应起源于距今3000多年前迈诺斯·克里特王宫时期(Palatial period)。角形器座同时也发现于公元前500～前400年的Vinca、Karanovo以及Cucuteni等遗址中。这些器物和季节性再生仪式的联系可从两个角之间的孔来加以推断，从孔中间的腐烂物质分析，当初应插以象征新生命的树枝花朵等植物③。

通过献祭的公牛，再生的观念可以戏剧性地理解为新生命的诞生。这是由于公牛所象征的生命之水的季节性功能，这可由一个显著的和即令人感觉有些神秘但亦属自然的现象来解释：一具动物尸体内会突然出现一群昆虫。这种自发生殖的观念一直持续到19世纪中叶。

在公元前3500年前的Bilcze Zlote地区的库库坦尼文化中，发现外形为蜜蜂的女神被镌刻在一个用石头雕凿的牛头上(图334)，女神的身体为亚腰形，双手上举，而她的头只抽象为一竖点，值得注意的是她两腿之间的代表女

① 埃利希·诺伊曼著，李以洪译：《大母神——原型分析》，东方出版社，1998年，206页。

② Gimbutas M. The language of the goddess. San Francisco: Harper, 1991. p. 270.

③ 同注②。

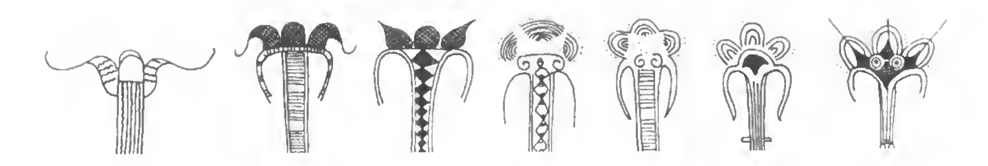


图 333　公牛花(迈锡尼彩陶罐,公元前 1400 年)

Fig. 333　"bull flower" images from Mycenaean vases, 14th cent. B.C.

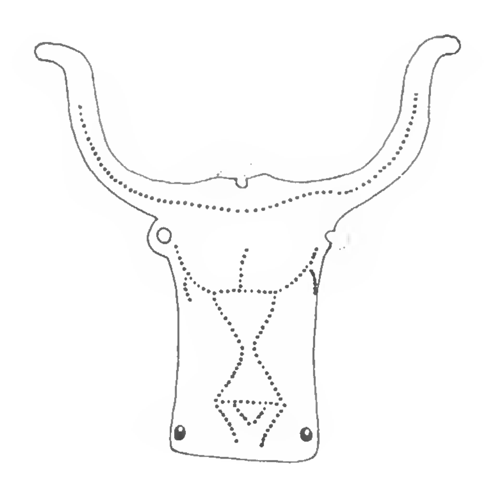


图 334　饰有亚腰形蜜蜂女神图案的牛头(乌克兰库库坦尼,公元前 3700～前 3500 年)

Fig. 334　punctate silhouette of the hourglass-shaped Bee Goddess rendered on a bull's head carved of bone plate, Cucuteni, Ukraine, 3700～3500 B.C.

阴的三角形。但是显现为蜜蜂和蝴蝶女神已经有着几千年的传统。

生命柱即为萨满教的宇宙树或生命树,既然称其为"生命树",那么当与生命和再生有关,它不仅是一个联系地的象征,同时也是一个联系生死的中介。在萨满教观念中,生命柱(life columns)被认为是一个神秘生命之源的象征,是联系生命与非生命的中介。这种生命源被认为是卵(包括宇宙卵、雌性和女性卵等)、蛇、水以及女神身体(准确地讲,应是其子宫)的天生内在之物,而上述这些又往往置身于洞穴、地穴或巨石构造之中。我们下面来看看生命源是如何存在于这几者之中的。

我们前面已经谈到,"卵生神话"作为萨满教的宇宙观流行于整个世界范围。"卵"(亦称"世界卵"、"宇宙卵"或"生命卵")作为宇宙世界的创造者,当然也是生灵和生命的创造者。在史前彩陶艺术中,以平行线纹、方格纹和网纹组成的生命柱乃是生命源的物质显现形式。在欧洲的象征体系中,与柱状图案在一起的种子或发芽的植物象征着正在成型的生命力,其一侧尚有卵形或子宫形、新月形、螺旋形、角形、半个或分开的鸡蛋形以及角状等作为(生命)生成过程的象征。彩陶上的生命树常常呈单列或多列植物图案,如在库库坦尼和迈锡尼出土的彩陶图案;有的生命柱则呈梯状或两边线形图案(抑或圆圈内)内填

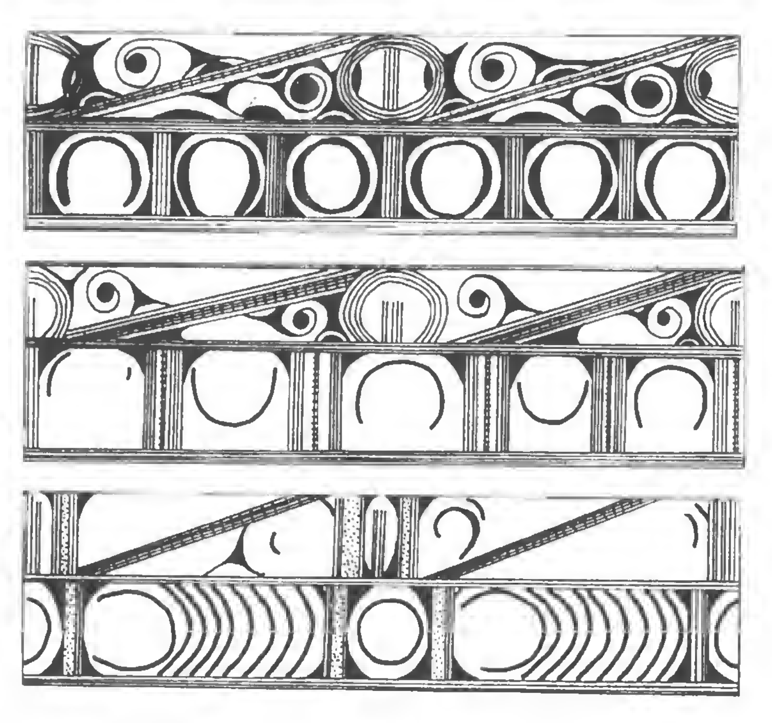


图 335　表示生命力的生命柱图案(乌克兰库库坦尼,公元前 3900～前 3700 年)

Fig. 335　the column of life, manifestation of the life force, appears with eggs, spirals, and other symbols of becoming. From the vases of Cucuteni, Ukraine, 3900～3700 B.C.



图 336　绘有生命树与卵形相结合图案的彩陶罐(乌克兰库库坦尼,公元前 3500 年)

Fig. 336　vase with design of the life column within an egg from Cucuteni, Ukraine, 3500 B.C.

充以卵形、菱形、方格纹等。有些生命柱两旁则各有一只动物,或狗或羊等(图 335、336、337)。还有一种看上去为双面钺或斧的纹饰,即仰韶文化中被称为变形鱼纹的图案,金布塔称之为"蜂形"或"蝶形"纹饰,这也是常常与公牛花伴生的图案,亦为生命力的典型象征图案(图 338)。

那么我们现在来看看辛店文化彩陶上所谓的"双勾太阳纹"便很容易理解其文化内涵了。所谓"双勾",即为角形图案,而两角之间小勾子状图案应是上面我们所说的"公牛花",两角之间的三竖平行线或藤蔓形植物图案为"生命柱"。有的两角尖附近有太阳纹、"X"纹应是表示"生成过程"(becoming)的符号。总之,辛店文化中的"双勾太阳纹"应是萨满教中宇宙山(包括宇宙树)直接符号化表现(有的与此图案相伴的还有狗、羊、鸟、鹿等动物),其最终的文化内涵是死亡与再生二元对立中对再生这一肯定因素的崇尚。



图 337 饰有卵形和生命树结合图案的彩陶壶(迈锡尼,公元前 2000 年)

Fig. 337 vase designed with the life column within an egg from Platanos, Crete, early 2nd mill. B.C.

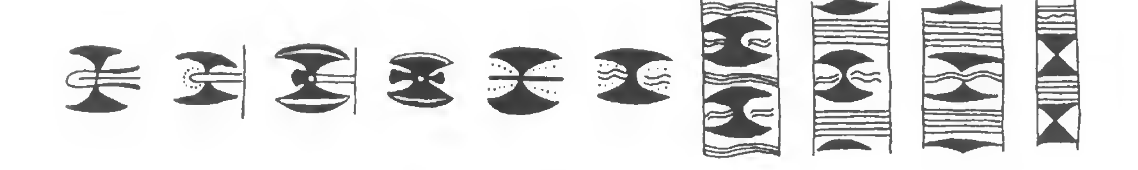


图 338 双面斧形蝴蝶图案(迈锡尼希拉迪克文化,公元前 1500 年)

Fig. 338 design of the double-axe-shaped butterfly, typology of similar motif from Helladic vases, Myceanae, 15th cent. B.C.

马家窑彩陶纹饰以其流畅的圆点涡纹而著名,按金布塔的观点来看,这是表现"生命生成过程"的图案[①]。其中圆点即为孕育生命的"卵",而涡纹则是表示"生成"和"变成"(becoming)的图案,这种"生成"图案除涡纹外,尚有十字纹,太阳纹等(参见图 2)。我们将保加利亚、乌克兰和甘青地区出土的新石器时代彩陶上所谓的"生成"图案放在一起比较一下,会发现它们之间有着惊人的相似之处(图 339)。由此可见萨满教二元对立思维在古代社会的普遍性。

### 3. 人面像

下面我们通过对我国岩画中著名的"人面像"的分析,来看看二元对立思维及其观念在古代艺术中的体现。

在内蒙古的阴山、宁夏的贺兰山、江苏的连云港等地,普遍发现大量的人面像岩画。对于人面像的解释,岩画界看法不一,各执一说,我们不拟在此一一列举。不过要解释清楚人面像的问题,我们应从良渚文化的玉琮开始谈起。

---

① Gimbutas. The language of the goddess. San Francisco: Harper, 1991. p. 270.

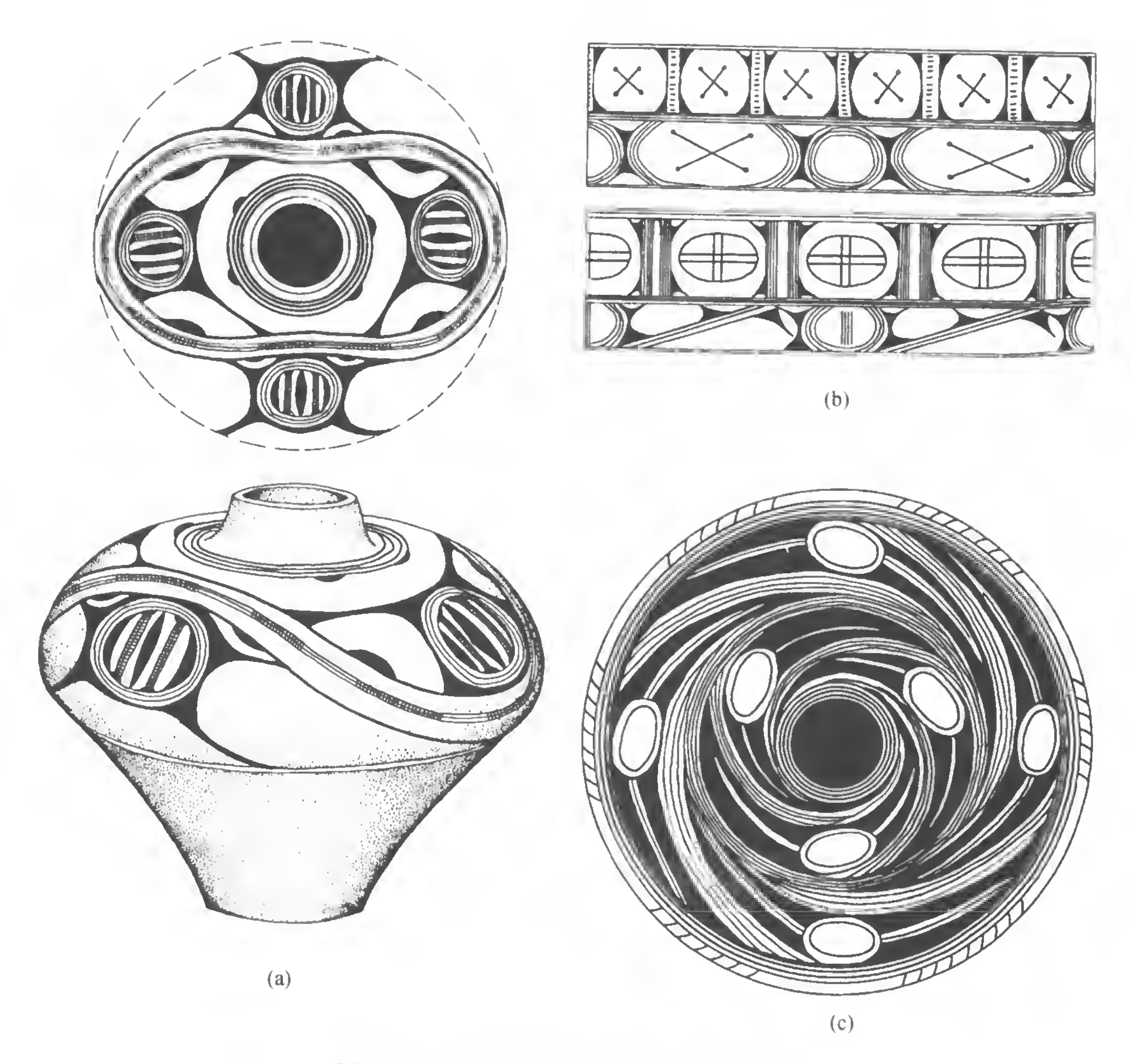


图 339 “宇宙”纹饰与“生成”符号(东欧)

(a)给以“宇宙卵”的彩陶罐,乌克兰库库坦尼出土,公元前 3900～前 3700 年;(b)彩陶上的“生成”符号,卵形中间的十字形、X 纹和涡纹被认为具有内在的生殖力,乌克兰库库坦尼出土,公元前 3900～前 3700 年;(c)彩陶上表示“生成”的涡形与卵形图案,保加利亚卡拉诺夫文化,公元前 4500～前 4300 年

Fig. 339 Designs of Cosmogonic egg and symbles of “becoming” from East Europe

(a)The vase with pattern of Cosmogonic egg and designs of Cosmogonic egg from other vases from Cucuteni, Ukraine, c. 3900-3700 B.C.; (b)symbles of “becoming”: a cross, x, or whirl represents the inherent regenerative energy within the egg, Cucuteni, Ukraine, c. 3900-3700 B.C.; (c) vase with designs of egg and whirling, representing “becoming”, from Karanovo, Rulgarin 4500-4300 B.C.

所谓玉琮,是中国古代祭祀用的玉制礼器,一般为外方内圆,中空。1988 年在浙江余杭的瑶山和反山墓地,出土了许多上面琢以人面像的玉琮(图 340)。除此以外,在瑶山墓地的中部,还发现了一个约 7×7 米,高约 65～85 厘米的红土台。关于玉琮的用途,《周礼·春官·大宗伯》中记述的颇为明确:“以黄琮礼地”。汉郑玄注:“礼地以夏至,谓神在昆仑也”。贾逵疏曰:“云‘礼地以夏至,谓神在昆仑也’者,昆仑与天相对,苍璧礼昊天,明黄琮礼昆仑 大地可知”。那么何谓“昆仑”?“昆仑”即指萨满教的宇宙山或世界山。在中国又

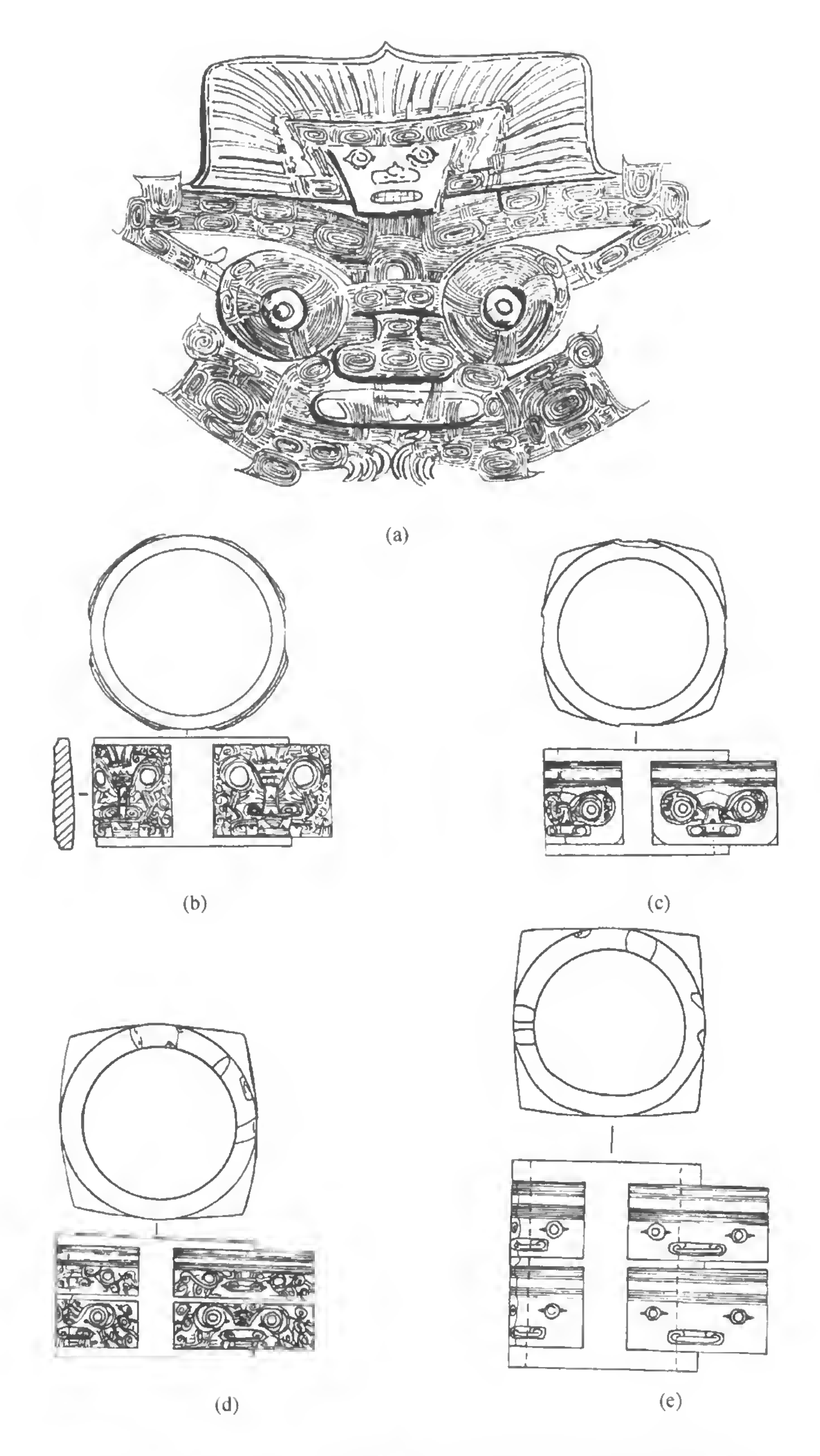


图 340　太阳神和人面(天神)形象(浙江良渚文化玉器,公元前 4000 年)

(a)太阳神;(b)、(C)、(d)、(e)人面(天神)

Fig. 340　The sun god and human face pattern on jade-ware of Liangzhu Culture, Zhejiang, 4000 B.C.

(a) the Sun god; (b)、(c)、(d)、(e) human face pattern

称“天山”或“昆仑山”[①],因为它是通天之处。在萨满教宇宙观中,世界山是沟通天地的“中柱”或“地轴”。宇宙分天上、人间和地下,三个世界之间由“地轴”、“天柱”或“中柱”联系在一起,即宇宙山、世界山或天山等。萨满巫师可以通过宇宙山或上天,或入地。无论哪个民族和部落均可在居住区附近命名一座山为宇宙山;如果居住区为平原,则可筑高台,建木杆,垒石堆,造庙堂等用作宇宙山,或指定某棵大树为宇宙山(亦可称宇宙树),以沟通天地之用[②]。在非洲的岩画中,我们可以看到巫师攀爬“天柱”而上天的形象场面(图341)。

如是,我们便可以对瑶山的考古发现更进一步作出解释,瑶山发现的红土台应是沟通天地之用的“宇宙山”,在中国古籍中称为“社”。那么祭“社”所用的玉琮上的人面像,当属“社神”、“昆仑山神”、“天神”或“太阳神”。玉琮的形状也是一个值得注意的方面:外方,象征地;中间圆形柱状,象征通天的“地轴”、“天柱”。在这个意义上,玉琮本身便可视为“昆仑山”或“宇宙山”了。《太平御览》卷三六引《河图》说:“昆仑山为柱气,上通天;昆仑者,地之中也。昆仑,天柱也。”虽然《周礼》说黄琮用于祭地,但这里“地”应指通天之“昆仑山”或“宇宙山”,亦即“社”。事实上“社神”或“昆仑山神”也就是天神和太阳神,因为在萨满教宇宙观中,他们住在“昆仑山”或“宇宙山”上。

那么现在,我们应该来比较一下人面像与萨满教中的天神或太阳神,看看二者之间的共同之处。萨满教中的天神或太阳神居住在天上、山顶或树冠,故其造型往往与飞禽(如鹰)、山、树、云朵、圆形等有关;其次,因为天神同时也是太阳神,当然也具有太阳的特征,即有光芒线;最后,太阳神还往往被绘制成眼睛状,因为在诸多古代神话中,太阳被认为是“天之眼”。如婆罗门教的太阳神,又称“天之眼睛”、“太阳制造者”或“世界的眼睛。”[③] 在爱尔兰古语中,“süil”意为“眼睛”,而该词在其他欧洲语言如立陶宛和拉脱维亚语中意为“太阳”(saule)[④]。印度古代文献也说:“涵藏于彼太阳中者,光辉也,亦眼中之瞳人”。又云:“则汝东方有何神耶?日神(Aditya)也!日神安立何处耶?眼中也。”[⑤] 此外,在古埃及的考古资料中,我们还可以发现太阳神、天神、眼睛和鹰神几者为一体的证据。从古埃及的古王国时代中期开始,天神荷鲁斯(Horus),同时也是鹰神,与太阳神“拉”(Ra)相结合,被称为“拉·荷拉克蒂”(Ra-Horakhti)。在许多场合下,天神荷鲁斯被绘制成一双眼睛的形象(图342),古埃及人认为这双眼睛是“幸福和健康的源泉”[⑥]。此外古埃及的圣甲虫护身符(scarab)也是一个太阳与眼睛相结合的象征物。这种圣甲虫护身符看上去又像眼睛,亦像太阳;同时,因其生殖能力强,也被视为“再生”的象征[⑦]。也正是由于其象征着二元中的肯定因素,故有避邪之功能,以作护身符用。在西亚的安纳托利亚(Anatolia)地区,发现了大量的用雪花石做的“眼睛神”及其庙宇。1957年,英国学者克劳弗(O. G. S. Crawford)在伦敦出版了《眼睛女神》(The Eye Goddess)一书,总结了欧洲新石器时代及青

---

① 汤惠生:《神话中昆仑山之考述》,《中国社会科学》1996年第5期。

② Eliade, M. Shamanism. Princeton University Press, 1974. pp. 259~287.

③ 叶舒宪、萧兵:《老子的文化解释》,211~219页。

④ Ginbutas, M. The language of the Goddess. San Francisco, 1989. pp. 221~230.

⑤ 徐梵澄译:《五十奥义书》,中国社会科学出版社,1995年,588页。

⑥ 增田精一等编:《世界博物馆全集·埃及国家博物馆》(卷17),台湾文化有限出版公司,1983年,第2页。

⑦ 同⑥。

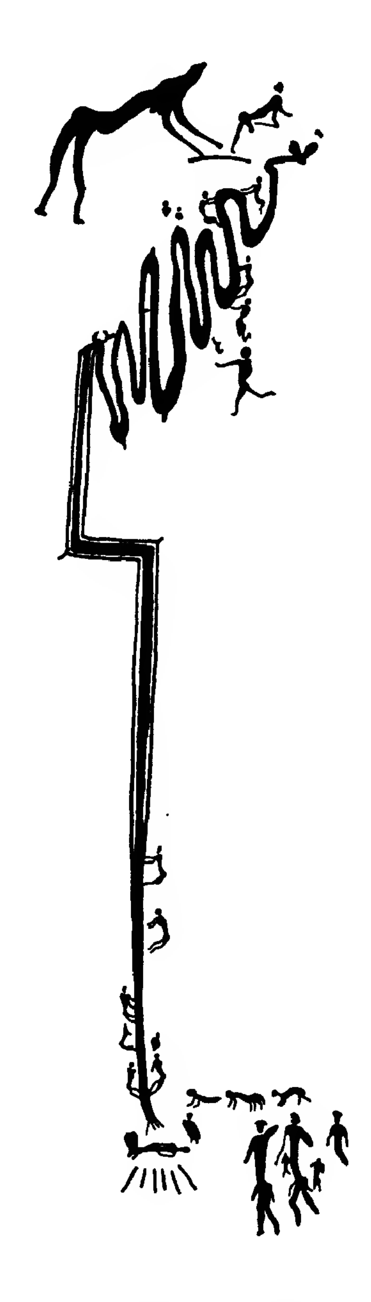


图 341　巫师通过天梯攀天图(南罗德西亚岛岩画)

说明:画面上方是神灵,下方是人,神信使(巫师)正在攀爬天梯。天梯下半段是闪电,而上半段则变成了雨蛇。

Fig. 341　Scenc of Shaman ascending a ladder to heaven, South Rhodesia.

Introduction: This rock painting showing a scene of human sacrifice (below) with a goddess mong clouds (above). Spiritual messengers (Shamans) gather and ascend a ladder to heaven, which breaks in a lightning flash that becomes transformed into a rain serpent.

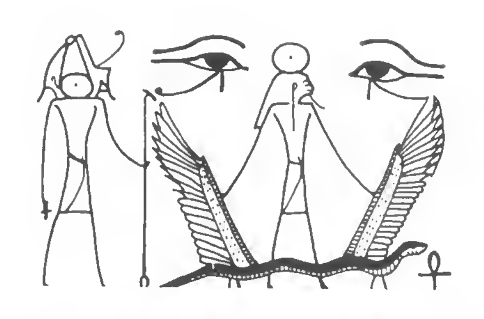


图 342　象征着健康和幸福的荷鲁斯的眼（古埃及金字塔壁画）

Fig. 342　Wall painting from ancient Egyptian pyramid: Horus' eyes which represent health and happiness

铜时代包括石刻、骨雕和彩陶等文饰中的"眼睛"主题（图 343），将其追溯到西亚地区，认为叙利亚的布拉克（Brak）神庙的"眼睛神"是其源头，并将这种眼睛主题归为女神崇拜的表现。从此，眼睛女神或"神眼"（Divine Eyes）便成了女神崇拜的代名词之一①。

现在我们回过头来看看中国昆仑山上的天神和太阳神。中国昆仑山上的天神也就是玉器上的人面像，同时也是岩画中的人面像。在中国古典文献中称作"黄帝"。

首先，"黄帝"之"黄"代表中央、中心。中国古代将四方分别用白（西）、青（东）、黑（北）、红（南）四色象征，而中央是黄色。所以"黄帝"即"中央之帝"②。"昆仑"或"社"为地之中心，故用"黄琮"祭祀（事实上"琮"即黄之谓，与祭天之"璧"—同"碧"，青色，天之象征—相对）。《庄子·应帝王篇》云："中央之帝，名曰浑沌"。经考证，"浑沌"即"昆仑"，也就是"黄帝"③。所以《穆天子传》说："升于昆仑之丘，以观黄帝之宫"。在古汉语中，"黄"或与"皇"通，意思是"大"、"始"、"创造"等。早期甲骨文中的这个字更能直接反映"黄帝"作为昆仑山的神祇：其上为日，其下为土，象征天地的沟通。

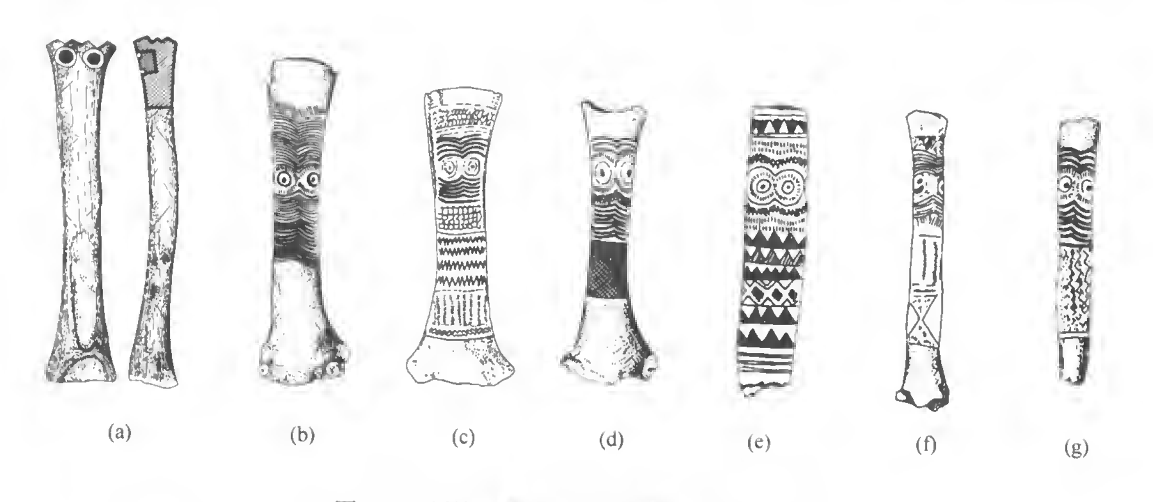



图 343　刻绘在骨头上的"眼睛女神"（西欧）

（a）法国雷纳地区，公元前 5000 年；（b）-（g）西班牙阿尔美利亚-罗斯·米拉莱文化，公元前 4000～前 3500 年

Fig. 343　The "Eye Goddess" carved on bones from western Europe

（a）upper Rhine, France, c. 5000 B.C.（b）-（g）Almeria-Los Millares culture, Spain, 1st half of 3rd mill. B.C.

---

① Cramford, O. G. S. The Eye Goddess. London, 1957.

② 萧兵：《中庸的文化省察——一个字的思想史》，湖北人民出版社，1997 年，213～223 页。

③ 庞朴：《黄帝考源》，《传统文化与现代化》，1993 年第 2 期。

此外还有一点值得我们注意，即我们前面提到的“浑沌”，又被视为“道”。所谓：“有物浑成(浑沌)……吾不知其名，字之曰道，吾强为之名大”。与“浑沌”一样，“道”的形象也是一个人首，准确地说是一个强调眼睛的人面像，如金文中的“道”字([illegible])。对于该字的字源解释，学术界看法不一[①]，不过从我们的角度来看，黎正甫先生的“实即代替天帝之称”[②]，应是正确之说。仰韶文化和至今在滇黔少数民族地区发现的其上绘以人面像的葫芦形彩陶瓶(图 344)应是“混沌”神话的形象象征。

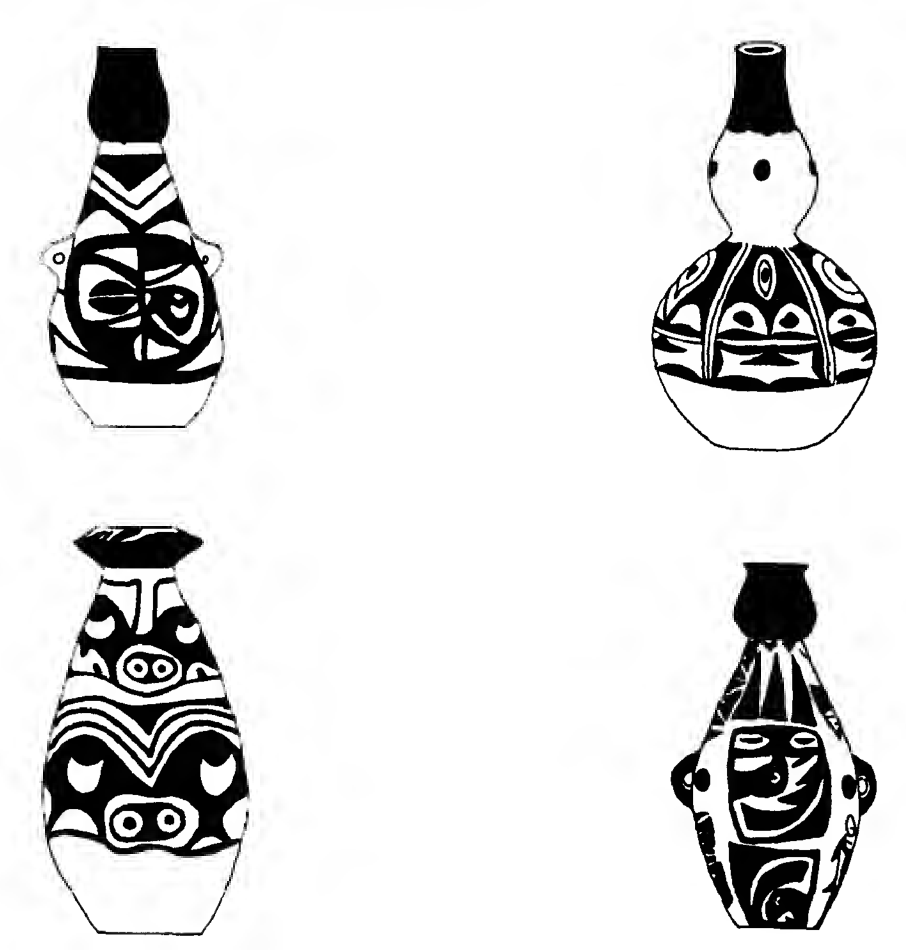


图 344　人面葫芦瓶(仰韶文化，公元前 7000 年)

Fig. 344　Vases with patterns of mask from Yangshao Culture, Shanxi Province, 7th mill. B.C.

那么玉器和岩画中的人面像有些什么特征呢？其中最引人注目的对眼睛的刻划，有的甚至除了眼睛外，其他五官全被省略。有些人面像的眼睛用好几层圆圈来表示(图 345)，这使我们想到古史中“黄帝重瞳”的描述。艺术上对于眼睛的强调，到了青铜时代变得更加突出，这就是大家所熟悉的饕餮纹。多数学者认为饕餮纹只不过是一种“兽面纹”，而事实上饕餮当为我们所讨论的天神或太阳神之属。也有个别学者如日本的林巳奈夫注

① 转引自萧兵：《中庸的文化省察——一个字的思想史》，266 页。

② 同注①。

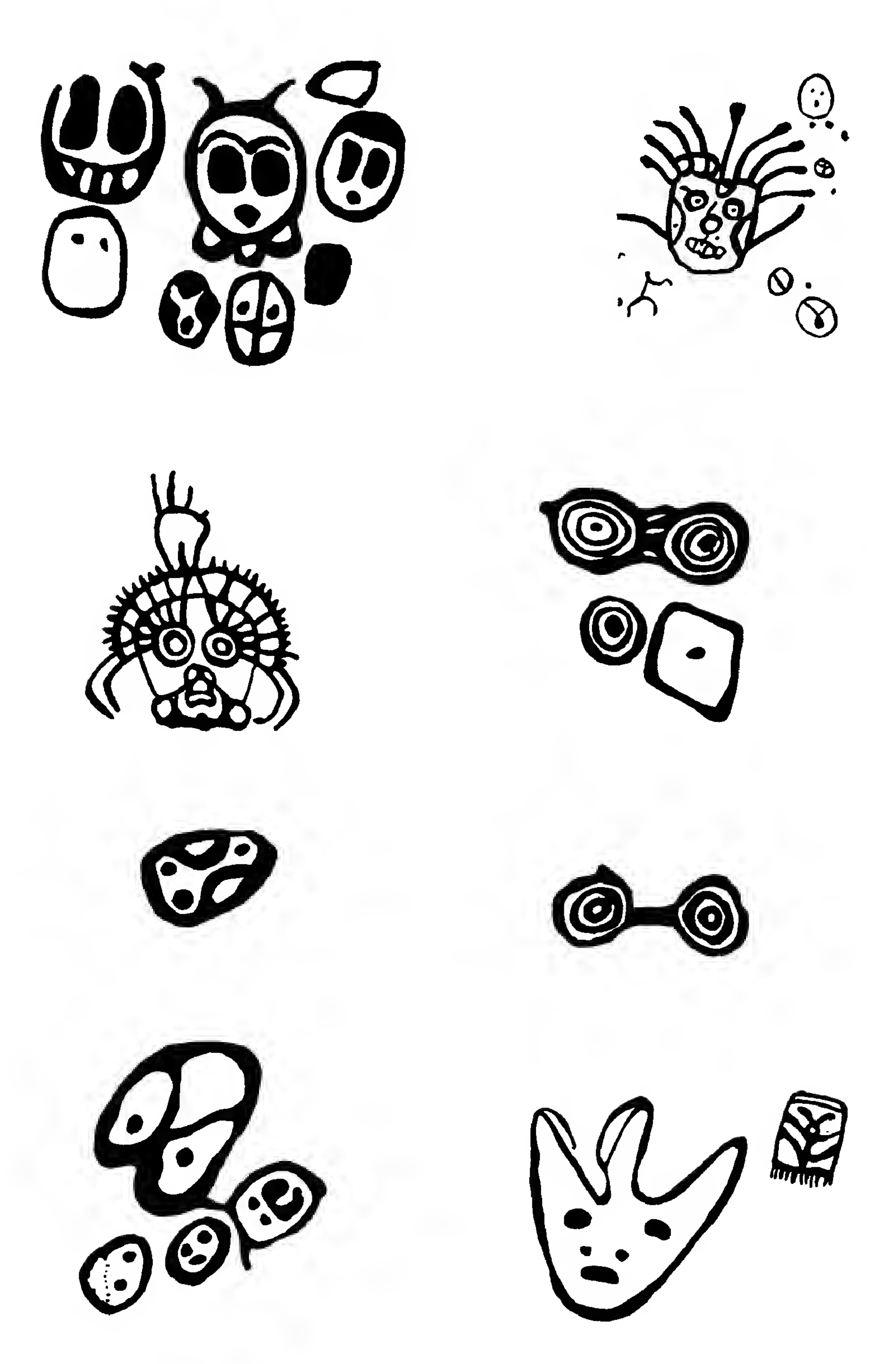


图 345　眼睛被突出表现的人面像(宁夏贺兰口岩画,青铜时代)

Fig. 345　Rock art of human face, stressing eyes, from Helankou, Ningxia, Bronze age

意到这二者实为一体："饕餮（帝）是从太阳神那里继承了传统而表现为图像的东西"[①]。饕餮纹中对眼睛的强调，正是我们上面所谈到的是对其作为太阳神—光明—特征的描述（图 346、347）。

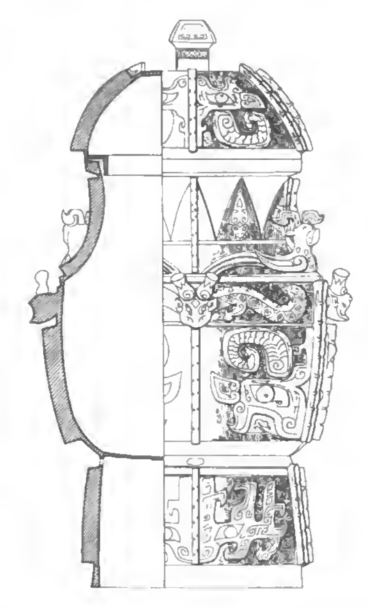


图 346　饕餮纹青铜器（陕西武功，周代）

Fig. 346　Bronze vase with pattern of *Taotie* whose eyes are always conspicuous, from Wugong, Shanxi Province, Zhou Dynasty(c. 1100～771B.C.)

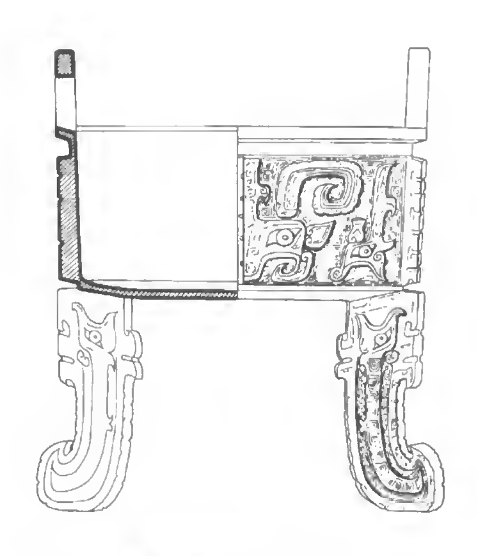


图 347　饕餮纹青铜器（陕西武功出，周代）

Fig. 347　Bronze vase with pattern of *Taotie* from Wugong, Shanxi Province, Zhou Dynasty

中国创世神话也认为起初是一片浑沌，后来创世者将天地和阴阳分开，而这个"判阴阳"者就是黄帝，只有他才能沟通业已分开的"阴阳"。阴阳在此象征地/天、死/生、俗/圣、魔/神、无/有等等，而黄帝便是这些对立之二元中肯定因素的象征；加之他是创世者，黄帝还可以用作"再生"、"长生"乃至"生殖"的象征，所以《淮南子·地形训》云："昆仑之丘……登而不死……登之乃神，是为太帝之居"。

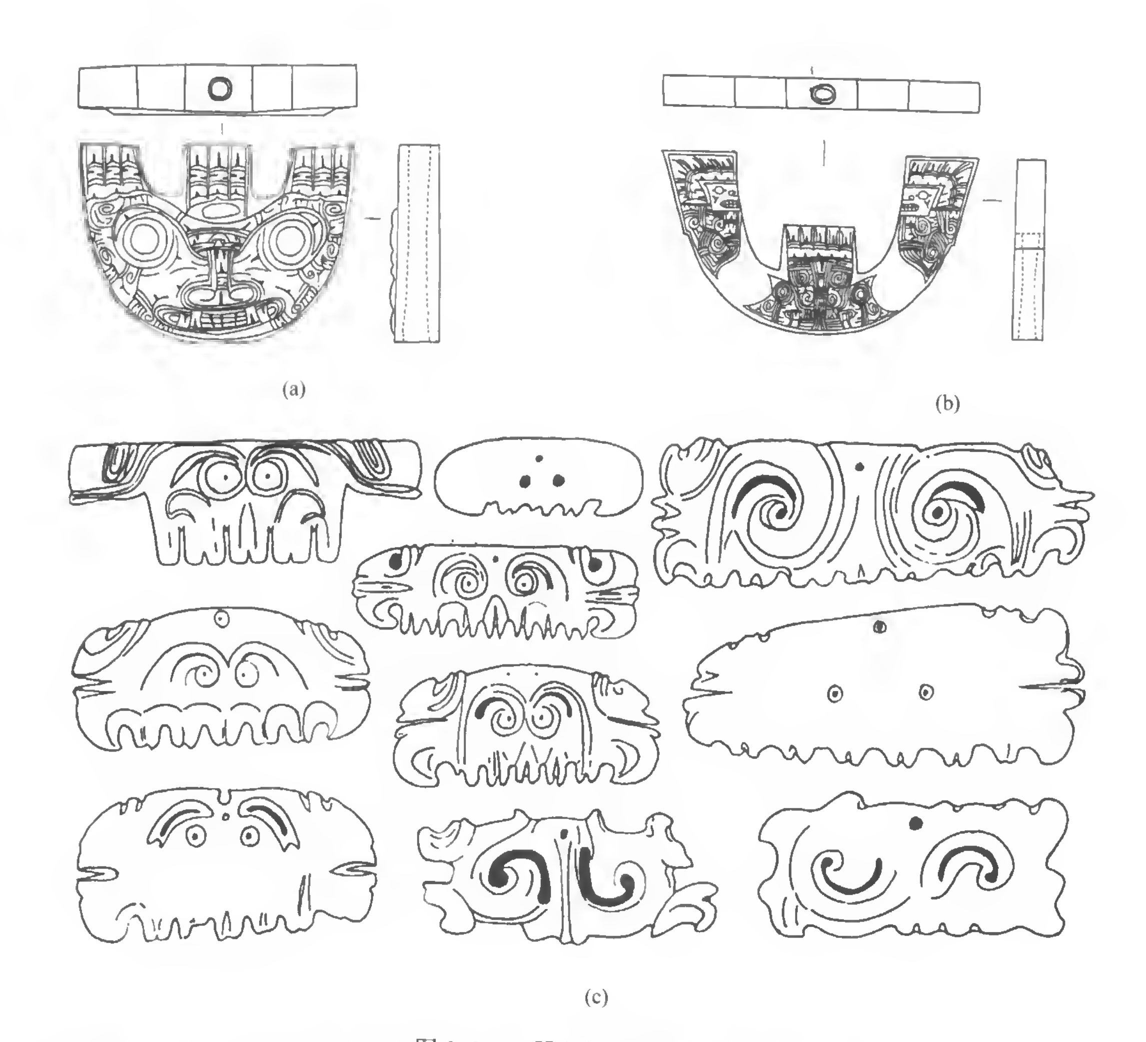
作为天神住在天上，或作为"昆仑"神住在山上，故良渚和红山文化玉器的人面像通常绘在象征天的半圆形或象征山的三叉形（图 348，a、b），或象征云气的"勾云形"（图 348，c）等玉器上。作为太阳神，人面像常常绘以光芒线，或伴以鸟形，或纯粹以鸟形出现，如在河姆渡骨器上（图 349）。

由于世界山连通三界，故昆仑山也常常被绘制成三层台状或"山"字形。在弗里尔美术馆和吉斯拉收藏的玉器，以及余杭安溪出土的玉器上，昆仑山便是三层台状（图 350），正如《水经注·河水》所云："三成（层）曰昆仑丘"；而且其上的天帝形象也是很有特征的：人形，有两翼，怀抱一中有方孔的圆形物以象征天地。

林巳奈夫对从河姆渡到商周玉器与铜器上的人面像曾作过较为中肯的归纳：

---

① 林巳奈夫：《所谓饕餮纹表现的是什么——根据同时代资料之论证》，《日本考古研究者：中国考古学研究论文集》，香港东方书店，1990 年。


(a)

(b)

(c)

图 348 玉器上的人面形象

(a)(b)勒有人面像的"山"字形玉璧,浙江良渚文化出土,公元前4000年;(c)勒有眼睛纹的勾云纹玉器,红山文化出土,公元前5000年。

Fig. 348 Human face patterns carrved on jade

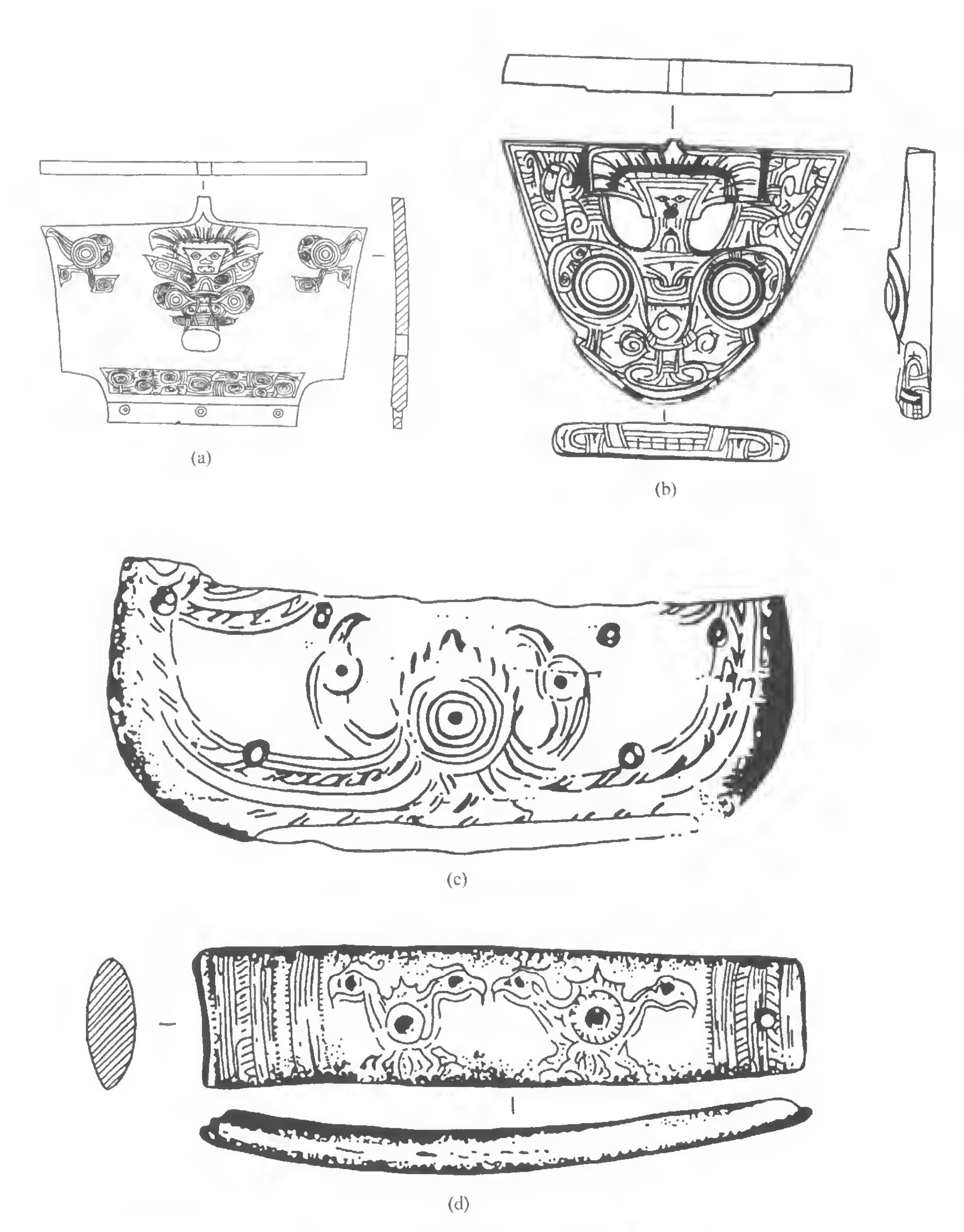
(a),(b) Human face patterns carved on jacle(yubi), whoseshape represents the World Mountain, from Liangzhu Culture, 4000 B.C.; (c) The Heaven gocl carved on jade in shape of clouds from Hongshan Culture, 5000 B.C.

"作为这个帝的图像的饕餮渊源于公元前五千年的河姆渡文化的太阳神图像,而后在变化了的形象上又加绘了脸成为龙山文化的鬼神像,这种鬼神像又翻新成了殷代式样。作为太阳神生产力的象征——冒着火焰的形状,依然以倒梯形的篦形的形式被保存下来,可以说就是在象征性意义上的传统也持续了下来。到了殷代这一形象中又加上了牡羊、水牛、虎等野生动物的因素。"①

那么岩画中的人面像同样是绘在被认为是宇宙山的地方,如宁夏的贺兰山。"贺兰"即"昆仑",意为天山,亦世界山②。而其他勒以人面像的岩画点尽管我们现在无法考证出

① 林巳奈夫:《所谓饕餮纹表现的是什么——根据同时代资料之论证》,《日本考古研究者:中国考古学研究论文集》,香港东方书店,1990年。

② 汤惠生:《神话中昆仑山之考述》,《中国社会科学》1996年第5期。



(a)

(b)

(c)

(d)

图 349　玉器与骨器上的天神形象

(a)与鸟一起出现的天神像，良渚文化，公元前 4000 年；(b)半圆形玉璧上的天神像，良渚文化，公元前 4000 年；(c)、(d)河姆渡文化骨器上的鸟形天神形象，公元前 6000 年

Fig. 349　image of the sungod carved on jacle uares and bones

(a)The image of the sun god with birds carved on jade ware from Liangzhu Culture, Zhejiang Province, 5th-4th mill. B.C.; (b)The sun god image carved on semicircle jade from Liangzhu Culture; (c), (d)The sun gods in shape of bird and the sun carved on bones from Hemudu Culture, Zhejiang, 7th mill. B.C.

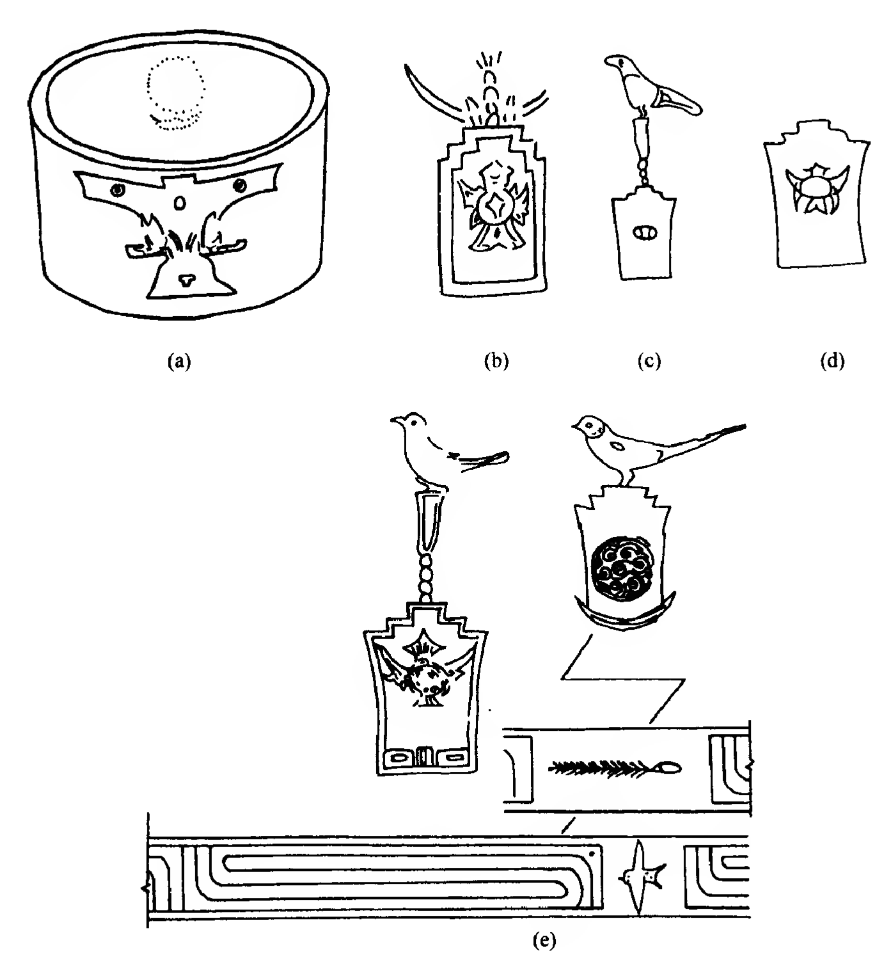



图 350 代表昆仑山的方形三层台与代表天帝、日神的鸟(良渚文化玉器)

Fig. 350 Jade ware in shape of Mt. Kunlun (the Cosmic Mountain) with designs of bird, representing the Sun god, from Liangzhu Culture

其地名是否叫“天山”,但人面像岩画的制作者定然将岩画点视为天山。此外有许多是人为的“天山”,除前面我们谈到的用木杆、庙堂、高台和石堆以象征外,尚有石柱、坟墓等。坟堆也是萨满教宇宙观的产物,因为只有宇宙山才能“通天”,才能“再生”。吐蕃许多王陵建造在高山顶上,如青海热水一号大墓。这些高山当然被视为可能通天的宇宙山,而且在中国古代(亦萨满教)观念中,“高”本身就意味着二元中的肯定因素,正如《淮南子·地形训》所云:“山为积德,川为积刑。高者为生,下者为死。丘陵为牡,溪谷为牝”。吐蕃赞普赤得松赞王陵前竖以石柱,以象征“天柱”,其上刻以圆圈(象征天)和“卐”纹(象征太阳)[①]。在内蒙古、新疆的草原上,发现许多上面刻有圆圈纹、人面像和鹿纹的石柱,被称为“鹿石”或“石人”。这也是象征世界山的形象。圆圈象征天,毋庸赘言;鹿是作为向天上升攀和飞翔的象征[②],我们在第三章中已谈及这一点。值得注意的是石人,有些形象制作

① 霍巍:《西藏古代墓葬制度史》,四川人民出版社,1995 年,146~157 页。

② 汤惠生:《试论青海岩画中的几种动物形象》,《西藏考古》1994 年第 1 辑。

成人面像，突出其眼睛；有些在人面下绘制一棵树（宇宙树），有些头上绘以太阳芒线或直接绘以太阳；有些绘制成佩带刀斧等武器的武士模样（因天神永远在与魔鬼做斗争，故亦被视为战神。如藏族的嘛呢石堆上往往插以枪、矛等，以供奉战神，即天神）等。这种鹿石或石人可以视为天、太阳、天神、世界山等肯定因素的典型象征。

至此，我们可以确定地讲，古代人面像不仅是二元对立思维中肯定因素的象征物，即为生/死、天/地、圣/俗、神/魔、善/恶、好/坏、强/弱、光明/黑暗等对立之二元中前者的象征，同时也是中国古史神话中最重要的人物—黄帝的形象；他不仅是社神、昆仑山神、饕餮、天神、太阳神，同时也是生殖、长生、再生、生命等文化观念的象征。此外，古人之所以把天神绘制成人面像，其原因恐怕有二：首先在萨满教观念中，人、家庭和宇宙都是根据同一模式来构想的：

> "天体的形状与人一样，是根据家的模式形成的。反之，人体、家和住宅同样也是互相结合在一起并是价值相等的小宇宙……普通世界即宇宙仅仅是人和家庭的投影和扩大。"①

既然如此，人的头部便意味着"天"、"上"以及"高"等，这与天帝身分是相匹配的。如在吐蕃时代，藏王常用"托"（Tho，意为"高"）来命名，如"拉托托日年"，而君权的象征是"抬高的头"②。其次，人面像和头部呈圆形，与太阳相似，贺兰山岩画中便有太阳与人面像相结合的形象（参见图 351）。

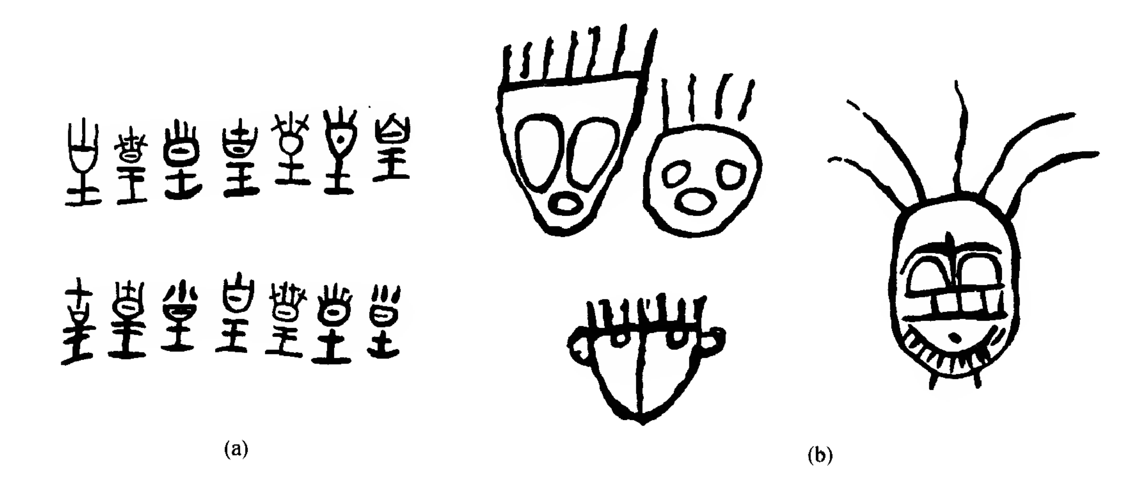



图 351　金文中的"皇"字与岩画中的人面像

Fig. 351　Ancient Chinese Character *Huang* and Petroglyphs of the Sun god from Helankou site, Ningxia Province

## （三）二元对立思维对于史前研究的意义

萨满教的这种二元对立思维或文化观念，诸如强弱、上下、高低、天地、多少、有无、男

---

① 石泰安：《西藏的文明》，179～180 页。

② 同上。

女、神界与世俗、丰产与贫瘠、幸福与灾难，正确与错误、成功与失败等，与马克思主义的对立统一规律和古代中国周易中万物“负阴抱阳”的阴阳哲学不同，其重点在于对立，而丝毫不存在统一。

正是在这种对立中，形成了一套严格的价值判断体系，世界万物都在这种价值判断体系中被加以区分。在上面所例举的二元对立中，前者代表肯定因素，后者代表否定因素。列维-斯特劳斯在他的《图腾制度》一书中，对原始人的二元思维作过精辟的分析①，并认为这是图腾制的本质。他明确指出，把世界万物用二分法加以区分是为了“便于思考”②。然而，在此他忽略了一个最根本的问题，即如果不将事物放在对立意义上的二元论中加以区分，或不放在萨满教关于肯定和否定的二元价值判断体系中加以区分，那么这种二分法根本无法“便于思考”。二元对立不仅是我们逻辑思维得以建立的根本，同时也是我们人类文明的基础，我们的宗教、道德律令、科学等都是以其作为本质内核的。雅各布森曾经指出，对二元对立的辨认是儿童最初的逻辑活动，在这种活动中我们可以看到文化对自然的最初的和独特的介入③。通过以上的讨论，我们只能对原始艺术和二元思维之间的关系窥一豹斑。尽管如此，它却能为我们理解和解释原始艺术提供一个新的视点和新的途径。包括艺术在内，所有人类的文化产品均来自思维，所以在我们研究人类的文化产品时，从思维入手应该说会更为有效。在这方面，英国的莱德克利夫-布朗和法国的列维-斯特劳斯这两位结构主义大师颇值得一提。尽管以前有列维-布留尔、弗雷泽、泰勒、卡西尔等人在原始思维方面作出过辛勤的努力，但坦率地讲，他们并没有涉及到任何原始思维的内核和本质，至多是对原始思维各种表象的归纳和总结。只有莱德克利夫-布朗和列维-斯特劳斯的二元逻辑，才真正涉及到原始思维的核心问题。莱德克利夫-布朗在研究澳大利亚图腾制问题时发现：

> “被我们称作‘对立’的这种澳大利亚土著思想，乃是人类普遍思维体系中二元思维的特殊运用，这种思维通过一对相反的概念来进行，如上下、强弱、黑白等。不过澳大利亚的对立观念除了相反的意义外，尚有对抗的意义。”④

列维-斯特劳斯在对各地图腾制作了大量分析研究以后，发现所谓图腾制问题也是一种原始人的二元思维形式，他对图腾是食物禁忌理论提出批评之后说，图腾是为了“好想”而不是为了“好吃”⑤；而且这是一种建立在二元逻辑上的思维和观念：

> “所谓图腾制，只是一种特殊的表达方式，并且这种表达方式是通过某种动物名称之间相互联系和相互对立的方式可以有许多种。在南北美的某些部落中，对立的类型有天/地、战争/和平、上游/下游、红/白，等等。这种对立最一般的模式和最系统化地加以运用者，大概是中国的阴阳对立关系，其代表着男女、

---

① 关于原始思维的研究，西方已出版了很多成果，如布留尔的“集体表象”、“互渗论”，弗雷泽有关巫术的“接触律”、“交感律”，卡西尔的“一体论”等等，但这些均未真正涉及原始思维的本质，而只是对表面现象的归纳和总结，而只有列维-斯特劳斯真正涉及到了原始思维的本质，即二元逻辑。他在《图腾制度》和《野性思维》两部著作中对原始二元逻辑作了精辟的分析。但应该指出，列氏对原始二元逻辑的研究和分析太过笼统，未能指出二元逻辑的几种区别。尽管如此，列氏对原始二元逻辑的研究，打开了对原始思维研究的新天地。

② C. Lévi-Strauss. Totemism. Beacon, 1963. p. 62.

③ 霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社，1987年，15页。

④ Radcliffe-Brown, A. R. Taboo, Structure and Funciton in Primitive Society. London, 1939. pp. 133～152.

⑤ Levi-Strauss. Totemism. Boston: Beacon Press, 1963. p. 89.

昼夜、冬夏等一切对立关系，这种对立导致了一个有机的整体(道)，诸如夫妻、一天、一年等。由此，图腾制可以被归纳为对一般问题进行公式化的一种方式，亦即如何利用对立去解决问题。"[①]

不过美中不足的是，无论是莱德克利夫－布朗还是列维－斯特劳斯，都没有区分出二元逻辑或二元论发展中的三个阶段或三种形式，在列氏的著作中甚至常常出现"辩证"(dialectics)一词，而且列氏根本没有意识到中国阴阳哲学的二元论是建立在统一的基础上，他常常把二元对立(binary opposition)、二元论(dualism)以及辨证(dialectics)等词混同使用，所以当我们用这种二元辩证去解释产生于二元对立的艺术时，便会感到理论上的不适；其次，即使他们二人谈及二元对立，但由于未能引入萨满教有关二元对立的价值判断和文化意义取向，所以这种二元对立理论便不能准确揭示原始艺术中丰富和深刻的文化意义。萨满教的二元对立思维是我们破译原始文化之谜的一条重要途径，由此"我们可以看到文化对自然最初和最独特的介入"[②]。张光直先生对于萨满教之于原始文化研究的重要性，洞察得十分透彻：

"如果我们企图建立全人类通用的理论的话，那么把我们人类的文化的全部变异形态都拿来研究是绝对必要的，而且过去的文化与现在的文化都绝对必要研究才能对两者都有理解。一种综合性的人类学——例如包括旧石器时代猎人的宇宙观和仪式生活、所有的古代文明，和现代的萨满巫教各方面的研究的一门学问——到今天还是深入探索我们人类自己的工具。"[③]

不惟如此，二元对立思维也是我们整个人类文明，包括艺术、宗教、科学等得以发展的基础，这不仅以前是，现在是，将来仍然是。原始文化中的二元对立思维如同现代科学思维一样，同样的逻辑思维，其不同之处仅在于二者在运行时所使用的工具不同：现代逻辑思维所使用的是文字和概念，二元逻辑思维使用的是周围环境中的各种动植物等物体。正如列维－斯特劳斯在其名著《结构人类学》中一针见血地指出：

"神话思维逻辑与现代科学逻辑同样严谨。其不同之处并不在于理性过程的质量，而在于这个过程中所运用对象的性质。"[④]

---

① Lévi-Strauss. C. Totemism. Boston. Beacon Press, 1963. p. 89.

② 霍克斯：《结构主义和符号学》，上海译文出版社，1987年，第15页。

③ 张光直：《古代中国及其在人类学上的意义》，《史前研究》1985年第2期。

④ Lèvi-Strauss, C. Cultural anthropology. New York: Basic Books, Inc., 1963. p. 47.

# 附：经历原始——青海岩画调查记

西班牙桑坦得的阿尔塔米拉附近有个洞穴，这个洞穴的洞口多少年来被一块坍塌下来的巨石所遮掩，而在 18 世纪下半叶，一条猎犬跑了进去，猎人为了救狗，打开了洞口。洞口打开之后，人们在此处不断发现一些石器和小雕像之类的东西。消息传到考古学家索图拉伯爵那里，他决定在此进行一次小型的试掘。1879 年的夏天，索图拉伯爵带着他 5 岁的女儿来到阿尔塔米拉的发掘现场。在索图拉进行发掘时，他的女儿很快厌倦了她父亲的工作，她点起一支蜡烛在洞里好奇地东张西望。她走到一块窟顶很低的地方，偶然抬头望去，顿时惊呼了起来："野牛，野牛！"这一幼小而稚气的呼声，唤醒了沉睡了几万年的岩画。一群色彩斑斓的野牛和猎人，绘制在低矮的洞窟顶部，这是两三万年以前智人的文化产品。它是如此真实地反映出人类童年时代所经历的狩猎生活，以至后来人类学家将这个时代称作"猎人时代"，其艺术也称之为"猎人艺术"。这是真正意义上的"人之初"，尽管在强大、茁壮和众多的野牛面前，猎手的形象显得如此弱小和单薄，但猎手手里的弓箭和穿在身上的兽皮伪装却透露出人类文明和智慧的强大。我曾经在欧洲亲临现场观看过洞穴岩画，其场面之宏大，尤其当你想到这是几万年前原始人类的作品时，每个身临其境的人都被震慑得无言以对。每一个笔触和每一种颜色下面似乎都有无限内容，没有比这能更直接地反映出原始人的观念意识的了。比之博物馆内的原始狩猎教科图，你除了用视觉和理解力去读它外，还会自然而本能地感觉到祖先们通过画面传递过来的信息，遥远而亲切。你用不着去思考，只需用心去倾听，去接受，去体味，去领会。

智人是我们现代人的直接祖先，而智人文化的内涵及其界定，多半应归功于岩画的发现。根据人类学家的最新认识，正是由于岩画这种人类精神文化产品的出现，智人才被认为是完全意义上的人类。由此可见，岩画乃是人类最早的文化传统之一。

我国是一个文物大国，岩画的分布与数量在世界上也名列前茅。早在北魏时期，地理学家郦道元在其《水经注》中便有关于岩画的著录。他对现内蒙古磴口县一带的黄河沿岸石崖上的岩画描述道："……山石之上，自然有文，尽若战马之状，粲然成著，类似图焉。"尽管中国对于岩画的著录很早，然而对其认识则又非常晚。直到 20 世纪初，岭南大学黄仲琴教授对福建华安汰溪仙字潭岩画进行实地考察和研究，中国的岩画研究才有了其开端。但中国岩画学真正的兴起，却是 80 年代中期以后的事。青海岩画的普查工作如前面所说是从 1985 年正式开始。

青海地区幅员辽阔，山高水长，且岩画大多地处僻远。进行岩画普查，殊为不易。许多调查体验之深刻，至今回忆起来，感受如昨。兹选几处重要岩画地点的发现与调查记录，条理如后，以飨读者。

# 一、史前之风——野牛沟岩画

野牛沟岩画地处昆仑山脚奈齐郭勒河谷的四道梁，该河谷又名野牛沟，东北距格尔木市70公里左右。

1987年由我和张文华、孙宝旗组成的岩画考察队在格尔木市的郭勒木得乡搞调查时，听蒙古族游牧民说，在野牛沟的四道梁，刻有许多岩画。但蒙古族牧民都是听说，谁也未曾见过，因为四道梁属于哈萨克人的放牧地区。我们拟进一步找哈萨克人了解情况时，才得知格尔木的哈萨克人已举族迁往新疆。在以往的岩画调查中，常常遇到“谎报军情”的情况，即听上去像真有岩画，实则空跑一趟。蒙、藏、哈萨克，乃至世界上许多民族都坚信，岩画非人力所为，是从岩石中自然生长出来的，是神力之显现。所以在调查过程中，当地人常常把人工之岩画和自然石纹、石形混淆起来。正因为如此，我们对来回需8天骑马的野牛沟岩画颇感踌躇，只好先在格尔木市盘桓两天，看是否能更进一步了解一些情况。

野牛沟四道梁是可可西里无人区的入口处，1988年以后，成为一处非常喧闹的淘金地点。不仅如此，由于这里众多的野生动物，加之因淘金而道路开通，后来还成为一处著名的狩猎（准确地讲，应是偷猎）区。但在1986年时，这里除了牧人外，阒无人迹，是一片自然生态保护极为良好的草原地区。所以当时如果不找到去该地的牧人，要进一步了解岩画的情况，几乎不可能了。正当我们准备放弃野牛沟而奔赴下一个岩画地点时，所幸碰上一位不愿放弃游牧生活而返回的哈萨克人，他是喝着野牛沟的河水长大的。我们喜出望外，经过仔细询问，确信野牛沟四道梁为一处岩画地点。

8月9日，我们带着明朗的心情，在一片明朗的天空下开始了8天的马背生活。凡事开始总是浪漫的。在颠簸的马背上，从晨曦和炊烟笼罩的帐房间穿过，竟有一种印第安人出征的感觉。阳光没有丝毫暑天的灼热感，照在身上暖洋洋的。从马背上便能感觉到潮润的地气滋补着全身。我们要去的是一个人迹罕至、只有野生动物和远古岩画的地方！我们正在经历着只有在小说中才会出现的事，当时那种浪漫和新奇的感觉也只有在小说中才能形容。

然而，开始时的浪漫与新奇经过一天的马背摇晃后，全部散落在戈壁滩中，剩下的只有疲惫和困倦。为了避免白天戈壁的灼热，我们连夜赶路。时值农历十五，黄色的圆月像灯笼一样低低地垂在天边，我们骑在马上的影子照出足有一里长。晚上的戈壁安静得像坟墓一样，偶有被马蹄声惊破梦境的小动物陡然间从马蹄下窜出，为我们驱走不少睡意。郭沫若在《青年时代》里谈到，北伐时由于连续征战，后来居然养成能在马背上睡觉的习惯，当时觉得不可思议，可现在看来，马背上睡觉可以说是一种享受，因为马背上有节奏的摇晃，很容易将人摇入梦乡。骑在马背上，伴着一天小灯一样的星星，应该说多少总有点诗意的，但格尔木臭名昭著的蚊子，把所有诗意都破坏殆尽。然而与后来的遭遇比起来，疲惫与蚊虫的叮咬仅仅是开始。

8月11日下午，考察队进入野牛沟。沟中荆棘丛生，河水泛滥。在几次涉水过河之后，马背上的食品与睡袋全部打湿。晚上宿营卸下驮子一看，袋子里装的方便面与饼干全部掺在一起变成了面团。而这种面团既无法生吃（当时干脆方便面尚未问世）又无法煮着吃。无奈，只好打兔子吃。从此以后，兔子便成了我们惟一的食物。也许是那次吃伤了，

至今不能见兔子,一见兔子蹦跳,胃里也开始翻腾——我们毕竟缺乏狼一样的胃口。进入野牛沟后,就算进入昆仑山了,气温骤然下降。睡袋均已湿透,我们只好围着篝火坐到天明。

9 月 12 日傍晚,我们终于抵达岩画的所在地——四道梁了。当天晚上我们怀着 4 天马背上的疲惫和第二天将发现岩画的兴奋,钻进了睡袋。当晚天气很阴霾,我们担心晚上会下雨。没带帐篷,担心也没用,有雨也只好挺着。可能是老天爷顾怜我们,当晚没有下雨,但"六月雪"却不期而至。半夜,大雪纷纷扬扬洒落下来,掉在脸上迅速融化,有如小虫子爬过。我们连头钻进睡袋,倾听着雪花落在睡袋上的沙沙声,享受着大自然神秘变幻的一刻。雪落在大地上迅速融化,然后顽强地透过狗皮褥子进入到我们的被窝中,此刻,我们才真正亲身感受到杜甫的"润物细无声"了。早晨醒来,睡袋上的雪部分抖落和融化,鲜红的睡袋在白茫茫的雪地中异常醒目。我们前方 100 米左右,有 5 匹野驴正警惕地凝视着我们;我们怕惊走它们,也一动不动地注视着它们。良久,野驴显然明白了我们通过注视所传达的信息:友好和惊奇。可它们对我们却没有丝毫的惊奇感,它们不再理会我们,一路觅食去了。

天已放晴,雪迅速融化。雪沃之后的草原努力向沙地和戈壁延伸。四道梁的周围已有沙化的痕迹,然而刻凿在四道梁南坡上的 30 余幅动物岩画,却默默地提醒我们这里曾经有过繁荣的往昔。岩画内容有野牛、骆驼、马、鹰、狗、熊等动物,此外尚有放牧、出行、狩猎、舞蹈等场景。根据微腐蚀方法测定,这里的岩画是公元前 1000 年左右作品。这里弥足珍贵的一幅岩画是众人手拉手舞蹈场面,这与大通和宗日发现的著名的马家窑彩陶上的舞蹈场面非常相似。岩画以其最为直观的形象告诉我们,公元前 1000 年的野牛沟定然是个生机勃勃的人类居住地,远比现在只作为野生动物乐园的野牛沟要繁华得多。不过更吸引我们注意力的是马家窑彩陶是公元前 3000 年左右的文化,而野牛沟岩画却只是公元前 1000 年左右青铜时代的文化,两者连臂舞在时代上的差异和形式上的相同使我们不得不深思两者之间只是一种巧合?抑或其间维系着一条古老的文化线索?

在青海省从未发现过新石器时代农业文化和青铜时代游牧文化之间有什么继承或渊源关系,而野牛沟这幅手拉手舞蹈的画面却使我们不得不在二者之间的类比和继承上多加思考。最新的史前艺术研究理论认为这种连臂舞是一种萨满教舞蹈,如同现在藏传佛教中的"跳欠"一样,实为一种宗教仪式。而萨满教则是人类最早和惟一的原始宗教。萨满教最大的特征之一是萨满巫师的迷狂状态和体验,亦即民间所谓的"神附体"。在这种状态下,萨满巫师可以创造出一些超自然的奇迹,最为民间所熟知的就是过刀山、下油锅、吞刀吃火、呼风唤雨;而鲜为人知的则是自截肢体,神游天堂和地狱以找寻被神魔羁押的病人的灵魂。萨满的每一次迷狂都是一次神游,都是一次再生。岩画作为原始艺术正是萨满巫术、仪式和迷狂的空间表现。

考古是一门极为诱人的学科,正是因为它充满了有关我们人类自身的玄奥和神秘。你的童年是怎样度过的?都经历了些什么样的事件?如果你不知道的话,考古学正是要告诉你这些。而这些对你来讲,不仅仅是一种好奇心的满足。知道过去为的是更好地对将来定位。你曾经被一片沼泽陷进去所以你不再贸然涉足这片沼泽;你曾经受骗上当,所以你现在对任何人都有一颗警惕之心;你曾吸烟损坏了身体,所以你现在用锻炼代替香烟。从某个角度来看,了解过去就是选择未来。

当年的绿色已经消退许多，三千年的岁月亦使大地感到苍老了，真可谓“人生易老天亦老！”面对野牛沟这些充满生机的岩画形象，看一看这里日趋沙化的草场，有一种深深的悲哀感，几百年后也许这里不复再有草原野生动物，难道那时候我们只能在岩画上观察野生动物吗？

太阳从云缝中射出一道强烈光线，照射在岩画上，煌煌烨烨，不能逼视，一时之间不知是我们在审视岩画还是岩画在审视我们。历史在这里鲜活地呈现在我们面前，你能看到它的古老，触摸到它的岁月，甚至呼吸到它的悠长；同时岩画又是不朽的，三千年的岁月仍嫌太短。

野牛沟岩画的描摹工作枯燥、艰难，又没有一点诗意。许多岩画画面都是垂直的，加之风大，必须两个人使劲摁住图纸边缘，另一个人慢慢描摹，每十几分钟就得休息一会儿，三十几幅岩画整整干了十个小时。不过使人极为愤恨的是野牛沟的蚊子，非常小，不咬人，但总是在脸上盘旋，趁你不注意便从哪个孔溜进去了，弄得人烦不胜烦。牲口也是它们的袭击对象，我们的马平均五分钟打一个喷嚏。我们也由于手不得闲，七窍之间也只好任其进入了，只是跟马一样过一会儿吐吐口水，擤一下鼻涕了事。下午六点钟左右我们进行完所有的工作，回到营地后，我们的哈萨克向导又煮好了一锅兔子肉，可是我们宁愿吃老鼠肉。此时此刻我们最大的愿望就是吃一个馒头，仅此而已，蔬菜和水果的念头显然太奢侈了。当晚我们连夜奔赴格尔木。此时我们觉得城市并不像原来那样乏味，也挺诱人的。

1990 年、1992 年我又有机会去野牛沟搞岩画断代研究。与 1986 年的野牛沟相比，1990 年以后已是完全不同了。淘金者的大部队已浩浩荡荡从一道梁到七道梁轧出一条车路，原来清澈如泉的野牛沟河水，却由于淘金洗砂而变得终年混浊；原来一道梁便可见到的羚羊、黄羊、狼、野牛等动物，到了七道梁都不见踪影，而且能常常听到偷猎者的枪声。草场沙化日趋严重，原来不时可以见到的黑刺丛林，已被砍伐殆尽。野兔已不可能成为食物的惟一来源。尽管岩画如故，但面对这种自然生态破坏，悲哀已变成深深的痛楚——用不了几百年，按这种速度，几十年后，野牛沟将是一片荒漠！

## 二、秦汉古韵——卢山岩画

卢山岩画是青海省最著名的一处岩画。在天峻县江河乡江河右岸的卢山东坡上，散布着 20 多组岩画，最大的一组有 20 平方米左右，其上刻凿着 200 余个岩画形象。

卢山岩画东南距天峻县城约 50 多公里，驱车一个多小时便可直达岩画地点。卢山岩画东南距青海湖 80 公里左右，岩画周围水源充足，牧草肥美，草原广阔，景色既秀美又壮阔。

1986 年 6 月初，我们在天峻县搞调查。当时一位牧民告诉我们说卢山有岩画，并且有“男女交配的形象”，说到这儿他的神情至为兴奋，“那儿还有鹿，两支鹿角连在一起，加上角上的枝叉，跟女人×一样！”据此我们确定，这是一处岩画地点。

但我们在县政府招待所等了三天，未能动身。6 月的天峻，雨水非常充沛，持续了一周，到处是白茫茫的一片，不知道公路在哪里。去卢山岩画点，需要涉两条河流，所以必须等到天晴水小的时候才能去。正在我们一天到晚无所事事地等待时，李福顺同志的痔疮

犯了，厕所里拉出的血如同“崩漏”一般。当时他已 50 有余，加上有些高山反应，脸色蜡黄。我们担心会出什么意外，于是就将他送回西宁，尽管他心中一万个不愿意。

6 月中旬，我们又驱车奔赴天峻。我们不知道岩画的规模有多大，但据了解来看，可能是我们遇上的规模最大的岩画地点。到江河乡一路还算顺利，但卢山岩画点距乡政府有 7 公里左右。这 7 公里没有路，只有在河滩和草滩觅路而行。一个多小时之后，终于到达目的地。这里是牧民的冬季草场，而此时，方圆 7 公里之内，没有一个人，周围安静极了。清风拂来，阳光极为灿烂，远处衰草连天，景色美得令人心动。此间看不到任何与文明相关的东西，两只黄鸭安详而亲密地在水面上依偎在一起，一时之间我们不知道迈出去的脚是走向前面的岩画，还是踏入遥远的岩画时代。

一部分人安营扎寨，我与张文华迫不及待地爬上卢山去找岩画。卢山是一座相对高度 40 米左右的小山丘，不消几分钟便上了山顶。卢山东面和南面是一个陡坡状地带，岩画便散布其上；其西面和北面为悬崖峭壁。姜河顺着北边的峭壁缓缓流过，在卢山下形成一个回水潭。潭深数丈，潭水碧绿如玉，几百条尺许长的裸鲤逍遥其间。从山顶向潭水望去，碧绿的潭水如格林童话中女巫的眼睛，充满妖惑和魔力，我们不得不努力克制一下想跳进潭里的念头，我们开始相信岩画有灵，岩画地点更是有灵的说法了！蓦然，一块 20 米见方的平整石块映入眼帘，其上密密麻麻刻凿着各种岩画形象！而且这些岩画形象不仅形象准确，造型生动，且每一个线条均经仔细打磨，显得极为流畅。张文华匆忙拿出照相机，而此时天色晦暗，不宜拍照岩画。我对他说，天色不好，明天再拍吧。张文华望着我，怔了一怔，似乎说若今天不拍，明天便会不见了似的。是啊，见到这么好的岩画，不做点什么，怎么也说不过去。岩画石面非常平整光滑，晒得乌黑发亮，加上那么多的岩画形象，美极了。我对张文华说，咱们躺在上面，睡一觉吧。

我们全身都平趴在岩画上，用脸可以感觉到岩画上的日照余热。双手自由地去感觉岩画上凹凸不平的岩画线条，全身心地享受着只有考古学家才具有的“发现”的快感。我有意识不去用眼睛，而且用感觉，用思维，用经验去“发现”岩画。

我的手慢慢触到一个人形象。这个人刻凿得跟我趴在岩画上的姿势一样，只不过双腿有些弯曲。“蹲踞式人形”？我心中顿时有一种难以言传的感觉。这种造型是典型中东地区的人物造型特征，新石器时代传播到中亚、西伯利亚，而最早在我国北方阴山岩画中发现过。如果卢山岩画中确有“蹲踞式人形”，那么很可能卢山岩画，乃至青海地区岩画都是由匈奴人从北方草原地区带到这里的。我的思绪自由地臆想着，还是没睁开眼，双手继续摸索着。手停留在一个岩画形象上，我不敢贸然地相信手的感觉了，我睁眼一看，这是一个车的形象！这个形象对卢山岩画时代及其族属的确定，意义太重大了。

众所周知，在青藏公路修通之前，青海草原地区是没有车的——无论从文献记载或考古资料，抑或从实际生活中来看，都可以证实这一点。

《吐蕃王统记》载，文成公主进藏时，唐王陪嫁觉阿释迦两尊。这两尊佛像显然不宜用马驮，所以临时造车两乘，命力士拉葛和鲁葛二人挽之。西藏拉萨布达拉宫壁画中再现了这一场面。此间的车是一块平板，然后下面有个木轮子，前面两个人牵绳挽车。很明显，这里的车只是一种临时的运输工具。卢山的车是典型匈奴人的“广柳车”或“穹窿车”，即单辕，二轮，有厢有舆，服马或骖马挽车。车厢上站立一人，正弯弓引箭，射猎车后的野牛。正如青海地区所发现的匈奴铜牌饰一样，卢山岩画证明了汉代青藏高原和北方草原各民

族间的大迁徙和大融合这一史实。

此外,卢山岩画中虎的形象,也是一个可供断代的形象。青海草原地区历来无虎,然而岩画中虎的形象却栩栩如生,身上的纹饰华丽繁缛,有着百兽之王的威严。这里的虎显然也是来自北方草原的匈奴文化。匈奴喜以虎入画,甚至身上纹以虎形,史书对此述之甚详。

令人尤为注目的是卢山岩画中的交配图案。这种有关生殖和交配的图案是自旧石器时代晚期以来一直到铁器时代,乃至今天,在整个世界范围内都经久不衰的艺术主题。人类之所以对此津津乐道的原因并不是像孟子所云:食色,性也,而是缘于与人类自身以及世界万物的繁衍密切相关的生殖巫术。本世纪初,西方人类学家弗雷泽、布留尔以及布日耶诸人认为,在原始人的眼中,巫术仪式对于客观世界具有刺激和诱发作用。换言之,在田地里进行交配,将促使庄稼生长,在牧场进行交配,将促使牧草与牛羊繁殖与生长。卢山周围的牧场算是上好的牧场了,然而清流芳草不一定就意味着水草肥美和牛羊遍野,必须还要生殖巫术的介入。卢山岩画交媾图中的男女形象已经风蚀不清了,但男女形象下面交融在一起的代表男性的曲线和代表女性的圆点,则依然清楚地表明着古代人的生殖思想。用曲线和圆点分别代表男性和女性,固然是一种象征手法,但为什么要用这两种图形来象征?其良有以也!曲线和圆点除了在形状上可以与男女生殖器相类譬以外,主要它们还有一种更深层的生殖内涵象征:曲线与诸多圆点结合,望之如同蛙、鱼、蝶以及昆虫产出的卵一样。而蛙、鱼、蝶等则又是繁殖力极强的象征物。我们在马家窑和仰韶文化彩陶上可以屡屡发现这种图案。其文化功能都与生殖相关。《诗经·周南·螽斯》中许多诗歌可以作为这些图案的文字注解:

螽斯羽,
诜诜兮。
宜尔子孙,
振振兮。

螽斯羽,
薨薨兮。
宜尔子孙,
绳绳兮。

螽斯羽,
揖揖兮。
宜尔子孙,
蛰蛰兮。

诗句中的"螽斯"是一种昆虫,而"诜诜"、"薨薨"、"揖揖"等,都是形容众多貌。关键是这种昆虫可以"宜尔子孙",其生殖内涵或曰生殖仪式行为不言而喻。

同样,卢山岩画中狩猎场面的绘制也是出自巫术仪式和目的,我们谓之"狩猎巫术"。所谓"狩猎巫术"最早是由法国岩画学家拜古温提出来的,1923 年在法国南部的蒙特斯潘(Montespan)洞穴中发现许多泥塑的动物形象,其中一个是无头的熊,熊的前爪之间有一

个真熊的头骨。熊身上较为光滑,有摩挲的痕迹。有人推测原来其上可能覆以真熊皮,熊身上还有 30 个圆形小洞,被认为是在狩猎巫术仪式中所受的刀箭创伤。拜古温对此解释道:

> “最能说明问题的是,所有的动物在关键部位都明显地被制造这些塑像的艺术家们所创伤。这证实了这样一种假设:这个充满动物塑像和绘画的洞穴是原始巫师的洞穴。它们都位于难以接近的地方,且动物雕像和绘画均被箭或斧所创伤。这如同至今仍生活在2500年前的北美印第安人或非洲原始部落人一样,使用巫术乃是必然之事。我们可以想象,在黑暗洞穴中的这些人,披着兽皮,身上涂以来自驯鹿油火把的灰烬,围猎前夕聚集在部落酋长周围,重创或刺杀他们所惧怕或想获得的动物。”

这段充满想象的描述,后来成为狩猎巫术论的一块重要基石。岩画和小型雕刻品上所有身上带有投枪、箭以及瘢痕的动物形象,均以狩猎巫术加以解释。

卢山岩画中将箭矢飞往野牛的轨迹也打凿出来的车猎形象亦然。我们已经知道青海草原地区既无车,亦无法用车,那么岩画中的车是干什么用的?岩画画面对车的功用表现得明白无误——用于狩猎。既然日常生活中都无法用车,车怎么又能用于狩猎?这使人更加惑然不解。我们注意到岩画中猎人站在车厢上正在射猎车后狂奔的野牛。作者还刻意将箭矢飞向野牛的轨迹也刻凿出来,以强调射猎和“射中”的意图。这个岩画场面很容易让我们想起古巴比伦和古埃及的“英雄与野兽”的浮雕艺术。即一位手执弓箭的射手站在车上,用弓箭射杀车后的群狮或群(野)猪。这被认为是一种类似普罗米修斯与火一样的“英雄主题”。而事实上,这是一种田猎形式,或狩猎巫术,目的在于在真正的狩猎活动中,获取更多和更大的猎物。关于这种狩猎巫术画面的文字注解,我们同样可以在《诗经·召南·驺虞》中找到:

> 彼茁者葭,
> 壹发五豝。
> 于嗟乎驺虞!
>
> 彼茁者蓬,
> 壹发五豵。
> 于嗟乎驺虞!

“葭”、“蓬”为水草,“豝”和“豵”指不同岁数的野猪;“驺虞”是周代掌管田猎的官员。用坚实的水草茎做的箭射猎野猪,可以一发五中,了不起的驺虞!职司田猎的官员一发五中,这已不再是一种对客观狩猪场景的描述,更多表达的是一种愿望和希冀,其巫术仪式意味已明确无误。卢山岩画中的车猎场景亦然,完全是狩猎巫术的仪式行为。

当天晚上我们露宿在卢山脚下。江河清澈见底,一群群湟鱼来回穿梭,每条都有尺余长。没带渔具,我们撕开衬衣,然后在上面戳几个小眼,硬是用这种原始的“渔网”捕了十余条。除了盐没有任何佐料,不过如此鲜嫩的鱼也用不着佐料。有鱼无酒,只好就着岩画,品尝着历史的味道。卢山脚下的草非常茂密,睡在上面像是一层厚厚的褥子,刚开始惬意极了,然而躺下没多久,绿色的阴冷湿气便透过睡袋沁入肌肤,直奔筋骨和内脏之间,像是在里面游走。六月暑天里夜寒居然可以如此彻骨!我们头顶的天空一片晴朗,而远

方则是雷电交加,闪电直上直下,可称得上是火光连天。我们庆幸自己是一名考古队员,否则哪得如此情趣。不过情趣抵挡不了潮气,我们只好又起来点起篝火,围着被子熬到天明。

第二天天刚亮,我们便开始工作,照相、拓片和描摹。在卢山山丘上,方圆7公里范围的景色可以尽收眼底。四周静悄悄的,没有牧人和羊群,也看不见任何动物。只有十余只黑老鸹在围观着我们,一边鼓噪着,颇不寂寞。我们爬在被太阳晒得有些发烫的岩面上,仔细地辨认和描摹着每一个岩画形象;每确认出一个新的岩画形象,都会引起一阵激动;尤其当我们确认了车猎岩画之后,那种全身心的欢愉使我突然莫名其妙地想起老子的一句话:驰骋田猎,令人心发狂。确实有些心发狂,我们觉得自己已深深地融入岩画之中。卢山岩画中的鹿和野牛是制作最为精湛的形象,若非亲眼目睹,我们甚至不相信能在石头上刻凿出如此令人心动的艺术形象。每根线条流畅得如同从石头上长出来的一样,丝毫看不出加工的痕迹。岩画中鹿的轻盈和牛的茁壮,它们似乎随时都会从岩面上蹦出来,转瞬即逝。我们真真切切地感受到了这一点:浑身肌肉涨鼓鼓的,腿脚也无端地变得灵活起来——难道是岩画的巫术力量?张文华当时作为一个大学的美术系讲师,对这些野牛注视良久,说了一句我们以后用来形容卢山岩画的圭臬之语:毕加索肯定没来过卢山,否则他决不会画牛的。

傍晚时分,我们才搞完所有的工作。尽管我们对这块美丽而安静的地方有着无限的留恋,但"仓廪实而知礼仪",饿着肚子是浪漫不起来的。我们又一路颠簸回去,回头一望,美丽的卢山已隐没在神秘的暮色中。一切都已消失在视线之外。蓦然间,我们仿佛经过了几千年,又从远古的历史回到了现在,这大概是考古学者特有的体验,也是这个学科最诱人的地方:每一次考古都是一种萨满巫师般的迷狂,一次神游的过程;这是一种超凡脱俗的体验,每一次体验之后都是一次再生:生活、生命和知识的再生。

## 三、盛唐气象——勒巴沟摩崖

通天河从玉树蜿蜒流过,全长1026公里,在玉树区流出多少美丽的故事。其中人们最为熟知的就是有关文成公主进藏的故事。

距玉树州首府结古镇南约20公里处,有一条贝纳沟。沟深约3公里处的北麓崖壁上,镌有九尊形制别致的浮雕佛像,并建有殿宇一座,被称为文成公主庙或大日如来佛堂。在佛像两旁的崖壁上,勒有兰查本古藏文和汉文佛经,相传是吐蕃大臣吞弥和文成公主的手书。但这些经文由于年深日久,字迹损泐不清,殊难辨认。而9尊浮雕佛像则由于历史上多次修葺,加之有殿堂遮蔽风雨,显得一如新制。

当地群众传说,贝纳沟的9尊佛像和藏文经《普萨行愿品》为文成公主进藏途经此地时命人雕刻;此后金城公主假道此地,命人为浮雕佛像修盖殿堂一座,以蔽风雨。此外,当地还流传着关于文成公主教民耕稼,安设水磨等诸多传说。

与这种传说相应的历史记载,似乎也证明了它的真实性。藏文史料《西藏王统记》和松赞干布撰写的《嘛呢宝训》以及后来的《安多政教史》都提到这一点。其云:"尔时,汉女公主同诸蕃使已行至邓马岩,曾于岩上刻弥勒菩萨像一尊,高约七尺,《普贤行愿品文》两部。"又云文成公主至康之白马乡,开荒种田,安设水磨,等候噶尔两个月。这里的"康之白

马乡”,即玉树的巴塘地区。人们把贝纳沟的大日如来佛堂又称为文成公主庙,甚至认为9尊浮雕全是佛像,不可能有文成公主的形象。不过距贝纳沟石刻东北约8公里处的勒巴沟石刻中,却有文成公主本人的形象,而这幅珍贵的唐代早期摩崖石刻一直未被人们所认识,在通天河畔竟静静伫立了一千年之久。

1984年的夏季,我与青海考古所的另外两位同志在玉树搞文物普查。州文化局的戴格局长说勒巴沟有许多摩崖石刻,看上去显得非常古老。但该地不通车,我们只好坐车到离石刻最近的公路处下车,背着行囊步行进去。步行两个多小时才能抵达勒巴沟。后来又于1986、1989、1997年三次去勒巴沟进行考察。勒巴沟可谓玉树地区石刻艺术的宝库,从唐代中期一直到现代的石刻,都可以屡屡见诸崖壁。每去一次,都有新的收获和新的感受。

沿着通天河畔像鞭子抽出来一样的羊肠小道进入勒巴沟,沿途的小紫花始终如一地热情绽放着。我至今不知道这种小紫花叫什么名字,但我常常把它和美国的著名小说《紫色》联系在一起,每每有一种怜顾之感。每次也都是这些小紫花把我们带到摩崖前,所以我也非常一厢情愿地把这些小紫花与文成公主联系在一起。

唐王把文成公主嫁给松赞干布,以此达到结盟的目的,同时也由此开始了汉蕃的交往,这是史学家们的观点。不过从考古学和人类学资料来看,文成公主进藏只是两个政权间的结盟与交往,而作为汉藏两个民族间的交往则要早得多。青藏高原以雅鲁藏布江为界,发现工艺传统不同的两种至少在公元前4000年以前的石器文化:江北的石器文化与我国华北地区为中心的北方细小石器文化传统相同;而江南的则与我国云南、贵州等南方地区的旧石器时代晚期以来的石器文化传统相同。从整个世界范围来看,文化的传播和民族间的融合早在旧石器时代晚期就已经开始了,也就是3万~4万年前的智人(大家一定要记住这个词,人类、人类社会及其相关的许多东西都始于智人)时代便已开始。通过婚姻来结盟的传统也开始于此,这是人类与生俱来的特征,正是因为这个其他动物界所不具有的特征,人类社会才得以形成;人类也正是由于这个特征,才最终脱离动物界而发展成今天的人类。这个特征最早我们称之为图腾制。图腾制从人类伊始一直延续到中世纪。在中世纪,这种政治联姻似乎是整个人类社会的特征,包括欧洲。从地理位置上来看,唐蕃联姻只是邻里间的男女婚嫁,可对于文成公主而言,从长安到拉萨何啻天涯海角!尽管史书上讲,文成公主进藏时有车随行,但文成公主则是骑马进藏的,车是运载檀木佛像用的。拉萨布达拉宫的《文成公主进藏图》中将车绘成四个轮子的形象,而且是由人挽之。实际中的车不可能是四轮的,也不可能由人挽车。这种绘法只是对藏族史书中“(车)由力士葛鲁挽之”这一记载的刻板的理解所致。不过车倒不重要,我们关心的是文成公主。骑马进藏的文成公主在旅途中的辛劳自不待言,可是她的思乡之情却引出了一个个非常动人的故事,以至人们对她在政治上的作用完全忽略了,她似乎只是一位感情使者从而使得两个民族更加融通。日月山、倒淌河、公主庙、公主柳等等,这些借助文成公主来记述汉藏之间感情交流的故事与象征物,似乎有着更为持久的生命力,日月山和倒淌河的故事年年在传诵,公主庙常被修葺一新,公主柳多少年后的今天仍然常绿。

此外,文成公主在汉藏文化交流方面不仅功不可没,而且也是影响深远。这同样与公主的多愁善感有关。许多汉文化是通过文成公主而输入藏区的,其中包括音乐、舞蹈以及烹调工艺,恐怕这些多半是公主为了慰藉自己的思乡之情。文成公主在勒巴沟停留两个

多月，命人刻凿佛像，教当地人使用水磨和耕稼，当地人至今把犁仍称作"文成公主"。一如日月山和倒淌河的故事，文成公主在这里想营造一个家乡的氛围，以抒解自己的乡愁。沟口的汉式的文成公主礼佛图，便是一个最有说服力的例子。

勒有文成公主形象的摩崖位于勒巴沟口，我们称其为《文成公主礼佛图》。整幅画面共有 5 位人物形象，从左到右依次为：第一位是释迦牟尼立像。释迦袒露上身，立于仰莲座上，双脚外撇呈一字形，左手置胸前持莲花，右手施与愿印。项饰蚕节纹，大耳垂肩，广额丰颐，头束高发髻，上置宝严，身后有圆形火焰顶光和拱形火焰纹龛门，其上镌以华盖。释迦的右边刻有四个朝佛的形象：第一个为侍童，头顶梳螺髻，作跪状，双手捧一香炉；第二个形象头戴吐蕃时期的塔式缠头，身着对襟小翻领胡服，双手捧钵，身体前倾作献礼状；第三个形象为一女性，头梳顶髻前倾的双抱面髻，身披无领大氅，双手持莲花；第四个亦为侍童形象，身披双襟翻领胡服，手执莲花。

很显然，这是一幅礼佛图。释迦右侧第一和第四个形象为侍女或侍童，这两个形象无须多加讨论。第二个是吐蕃装的应是松赞干布。他头上的塔式缠头、对襟翻领胡服是吐蕃早期的典型服饰。这里松赞干布像的造型与大昭提寺法王洞中的松赞干布在风格上几乎相同。既然明确了第二个形象，那么第三个汉家女的形象当为文成公主无疑。释迦牟尼和松赞干布造像均为藏式风格，而其他形象则为汉式造像风格。这种区别本身不仅说明该石刻所表现的是唐蕃联姻，而且还说明这幅作品时代早的两点是：第一，藏传佛教艺术中松赞干布的塔式缠头上都有一个佛头，而此处没有；其次，松赞干布作为法王，在后来的造像艺术中均作为与佛、菩萨一样处在主供位置，而此处却处在朝佛位置，而且这种礼佛构图和安排的本身，便是汉式佛教造像的传统。按照吐蕃纪年来说，这幅作品的时代应在松赞干布至赤松德赞时期。

无论从文物的角度还是从艺术的角度，《文成公主礼佛图》都是一幅难得的作品，它不仅再现了历史上的两位象征民族融合的真实人物，而且也再现了唐代中原和边疆地区相互融合的艺术风格。这幅被湮没了千余年的艺术作品至今居然保存得如此完好，这应该归功于"不识庐山真面目"，这一点弥足珍贵。与《文成公主礼佛图》相毗邻的还有一幅《三转法轮图》，亦为吐蕃前期的作品。大概是这两幅石刻激发了这里人们对石刻艺术的偏爱，从此以后，这里便成为藏区规模最大的石刻艺术产地之一。

距勒巴沟西北 10 公里左右的松寨玛尼石堆，堪称藏区规模之冠。该嘛呢堆东西约 200 米，南北约 80 米，高约 1.5 米，总共约有一千万块嘛尼石。每一块石头上都刻有六字真言、佛像或经文。这些用素白大理石制成的玛呢石记录着整个地区历代藏族人对自己信仰的坚贞和虔诚。

假如你有机会能从结古镇，经过松寨玛尼石堆，沿通天河，到勒巴沟作一短途旅游，你不但可以饱览藏传佛教石刻艺术的多姿多彩，而且沿途无处不在的宗教氛围，也会使你在心灵上受到涤荡。宗教、自然风光、藏族民风、艺术等汇合在一起的具有浓郁地方色彩的文化特质，你可以看得见，听得见，摸得着，感觉得到，你将全身心地感受到一种新的体验。这也正是《文成公主礼佛图》以及贝纳沟石刻制作者的一片匠心之所在。

# Qinghai Petroglyphs(Abstract)

## I

### 1. *Introduction*

Qinghai Province, one of the six north-western provinces and autonomous regions in China, is located on Qinghai-Tibetan Plateau,one of the highest plateaus in the world. Continuous to Qinghai Province are Tibet, Xinjiang, Gansu and Sichuan. Qinghai Province is within 89°35′—103°04′ E and 30°39′—39°19′N, with an average altitude over 4,000 m above sea-level. From east to west, it is 1,200 km across, and from north to south, 800 km, with an area of about 721,197 $km^2$, that is, 1/13th of the total area of China. The climate is of a continental type: arid, windy and oxygen-deficient. Because of the rich water deposits, both above and below ground, 96% of the province consists of pasture land. The majority of the inhabitants on the grasslands are Tibetan, with samll groups of Han, Hui, Mongolian, Tu and Kazakh peoples intermixed.

Due to the absence of resident archaeologists in Qinghai, few investigations were made of the province's petroglyphs prior to 1985. After May 1985, however, regular investigations began on a provincial scale, the impetus for which was a meeting on petroglyphs held by China's Cultural Relics Publishing House, which representatives from five provinces and autonomous regions (Xinjiang, Gansu, Qinghai, Inner Mongolia and Ningxia) attended. These investigations have been carried out by the Qinghai Archaeological Institute and the Art Department of Beijing Teachers' College. The participants include Tang Huisheng and Liu Xiaohe of the Qinghai Archaeological Institute; Li Fushun, Zhang Wenhua and Sun Baoqi of the Art Department of Beijing Teachers' College; and Xian Ming of the Lanzhou Culture Relics Administrative Committee.

After three years of field investigations, a total of about 13 petroglyph sites have been discovered. They include Shebuqi (S) and Halonggou (H) in the Haibei Prefecture; Yeniugou (Y), Lushan (L), Bali (BL), Haixigou (HX), Xuji (X), Bahamoligou (B), Tianpeng (T) and Huaitoutala (HT) in Haixi Prefecture; Helimu (HL), Zhongbutan (ZH) and Qieji (Q) in Hainan Prefecture. All these sites are scattered throughout pastoral areas. The following is a brief introduction to the petroglyphs in Lushan, Yeniugou, Huaitoutala and Shebuqi.

### 2. *Lushan Petroglyphs*

The Lushan petroglyphs are located in the Haibei Administrative District, Tianjun

County, on a slope of Lushan Hill, which is situated on the right bank of the Jianghe river, 8 km south of the seat of the district government. The hill is about 40 m high, and 3,800 m above sealevel. A vast stretch of grassland, an ideal winter pasture for the local herdsmen's livestock, faces the south-eastern slope of the hill. Petroglyphs dot the flat exposures of marble on the south-eastern slope. We divided them into 39 groups, the largest of which being Group No. 1, consisting of over 140 individual figures. The Lushan groups comprise a total of 300 glyphs, the majority of which portray wild animals and hunting, war, and reproduction scenes, as well as scenes of wrestling and a beast chasing its preys.

*Cattle*: The wild cattle are recognized by their shapes. Two methods were adopted in chiseling these figures; one employed perpendicular blows, cut with the chisel held at right angles to the surface of the rock; the other, oblique blows, whose chiselled grooves were sometimes abraded. In the former, figures are pecked out of dots, though some of these figures are partly dotted and partly outlined. In the latter method, the practice was to outline the shape and then abrade the lines. Upon closer observation, we found that many figures which were originally made with perpendicular blows, and which were not clear, were then reproduced with oblique blows. Therefore we concluded that the oblique-blow succeeded the perpendicular-blow technique in time. We also determined that the petroglyphs were produced with sharp metal tools with triangular or round ends.

The cattle can be divided into two groups, according to subject matter: hunted cattle and still, solitary cattle. The makers of these glyphs had obviously observed this animal carefully, though they indulged in artistic stylisations, such as favouring disproportionately small heads, long horns and broad shoulders. Wild cattle have stubby or short, rounded tails, while yaks have long tails. Although hunted cattle and still (static), solitary cattle are seen in different pictorial contexts, their styles and shapes are very similar. All were carved with simplified, precise blows and have uniform characteristics. The genitals of more than half of the cattle are distinct. More than 50% of the Lushan petroglyphs are of cattle, and 90% of these are of still, solitary cattle.

*Deer*: All the deer were chiselled with the oblique blow method, yet most of these seem to be recarvings of indistinct deer figures made with perpendicular blows (it is hard to see the original marks clearly). The deer shapes are all simplified and precise. The size of their antlers is exaggerated and the horn branches are chiselled in great detail. All the deer are static and solitary; none is depicted in the context of a hunting scene. Deer figures comprise 10% of the Lushan petroglyphs.

*Hunting*: Hunting scenes are few in number at Lushan, but those depicted are of interest. They can be grouped into two categories: (1) those involving a moving vehicle, and (2) those depicting hunting on foot, either singly or in a group. In the vehicular hunting scenes, usually one hunter with bow and arrows stands on a cart pulled by two or three horses. All these petroglyphs were made using oblique blows with abrading. In order to demonstrate the action more clearly the trajectory lines of flying arrows were also outlined. The an-

imals pulling the chariot are not easily identified because their shapes are simplified and schematised. However, we would take them to be horses. In the pedestrian hunting scenes, a hunter holds a bow and arrow and stands by a tree, which supposedly represents a hunting blind. These carvings are also extremely simplified. The men and trees were originally chiselled out with perpendicular blows, and then the latter were reproduced with oblique blows and abraded. In the group hunting of the latter category, the figures are pecked throughout.

*Wrestle*: There are only two wrestle scenes, all of which were first made with perpendicular blows and then remade with oblique blows. In one scene, the wrestle is represented by two men standing face to face, shooting arrows at each other. The bows are stretched to crescent shape, and the arrows seem to touch each other.

*Copulation*: The most noteworthy scenes in Lushan are those concerning sex. One of these petroglyphs depicts an ithyphallic male in profile. A woman is depicted in frontal position with her legs bent and spread. Between her legs is a pecked dot of about 2 cm diameter which we take to be a symbol of her genitals. Both the male and the female figure were pecked with perpendicular blows and are covered with dots. Just below this arrangement there are many dots, each one again about 2 cm in diameter, arranged on both sides of a zigzagging, Vshaped groove which is about 2 cm deep and 2 cm wide, and abraded.

This method of indicating the sex by adding a pecked dot between the legs of a female figure is not unique to the Lushan petroglyphs. In petroglyphic depictions of sex in Yinshan (Inner Mongolia) the females are represented in a similar fashion, though the males here are depicted frontally, lying end to end with the females. In the Lushan petroglyphs the coital purport of the scene is somewhat obscured by the representation of the male in profile beside a seemingly recumbent female.

In Lushan, the carvings of the man and woman and of the pecked dots on both sides of the zigzagging groove are very close together, they were produced by a similar technique and they are similarly weathered. Perhaps the two arrangements should be related: the dots and the zigzag line may represent the same act of copulation in symbolic form, with the dots symbolising female genitalia, and the groove representing the penis.

### 3. *Yeniugou Petroglyphs*

Yeniugou is located about 100 km north-west of the Guolemude Administrative District, Ge'ermu City, In the Haixi Prefecture of Qinghai. The petroglyphs are found in the Sidaoliang valley at the foot of the Kunlun Mountains. The valley follows a south-east/norh-west direction, at an altitude of above 4000 m. Yeniugou, one of four valleys is the Sidaoliang group, is broad, with the Yeniugou river winding through it like a jade belt. The valley provides not only an ideal pasture for the livestock of the Tibetan, Mongolian and Kazakh herdsmen, it is also home for numerous wild cattle and horses, antelopes, mountain sheep and other wild animals. Though the water level of the river has been lowered in recent years and some of the pastures have dried up, the remaining pastures are still so splendid that one can

easily imagine what an ideal place the valley must have been.

70% of the petroglyphs in Yeniugou were carved with perpendicular blows, the remainder with oblique blows. The perpendicular blows used here are exactly the same as those in the Lushan petroglyphs, while the oblique blows differ. In Yeniugou, the oblique-blow petroglyphs were made without abrading and were outlined with perpendicular blows. Some of the dots here are large and some are small, and the same is true of the perpendicularly chiselled glyphs in the valley. This variation must have resulted from different-sized tools being used in pecking.

All the petroglyphs are found on the south slope of the Sidaoliang Hill, the total number being about 160 individual figures. Due to the irregularities of the mountain face, the carvings face either south-east or south-west. Their subject matter is repetitive, they depict either animals or hunting.

*Cattle*: 90% of the roughly 160 motifs are animals, and 85% of these are bovine. They depict wild cattle and yaks. There are about five pictures in which the cattle are seen being hunted, in the rest they are solitary. The cattle are even more uniformly portrayed than those in the Lushan goup. Though they are different in size and in their positioning on the rock face, all the cattle share the same shape and were formed by perpendicular blows. As at Lushan, they have small heads, large horns and prominent shoulders, they were depicted in profile and consist of pecked dots.

*Deer*: The deer petroglyphs in Yeniugou are made with perpendicular as well as oblique blows, but the latter are without abrading and are mostly chiselled throughout the figures. Lushan deer are outlined with solid lines, while those in the Yeniugou are dotted. The horns of the latter were produced with only a few blows to indicate the general shape, they are not elaborate, delicte or clearly outlined, or very realistic for that matter. Moreover, some of the chisel marks may have been added by more recent people.

*Camel*: In the Yeniugou, camel petroglyphs, there are not many hunting scenes, but the few which do exist were all carved with perpendicular blows. Both the hunters and the cattle are fully pecked. The cattle are depicted in profile, while the hunters kneel on the group, ready to shoot. There are neither chariots, nor trees used as hunting blinds. In Figure 43, there are cattle on one side, with two hunters opposite, drawing their bows. The lowest yak of the panel, on whose back a leopard stands, shows a style of the northern steppe art of China.

#### 4. *Huaitoutala Petroglyphs*

The Huaitoutala petroglyphs are located in the Haqibuqie valley, about 40 km northwest of the Huaitoutala Administrative District, Delingha City, in the Haixi Prefectures. Haqibuqie valley is about 5 km long and 1 km wide, and runs from north to south. Its altitude is about 3600 m above sea-level. About 100 petroglyphs are scattered throughout this valley. It is a winter pasture for the local herdsmen, but cannot be compared to the Lushan

and Yeniugou because much of the vegetation has been destroyed. Furthermore, there is no river in the area.

In the Huaitoutala petroglyphs, a greater variety of techniques have been utilised and far more animal species are observable than in the two previously mentioned sites. In addition to perpendicular and oblique blow peckings, an abrading technique has been used. Compared with the Lushan and Yeniugou glyphs, the chisel marks appear rougher and the shapes of the figures simpler. Because more symbols and six-character inscriptions in the Tibetan language are in evidence here than in other locations, we suspect that these petroglyphs belong to a different period (we shall return to this point in the next section).

*Animals*: The majority of the Huaitoutala petroglyphs depict animals, among which cattle still predominate, although there are proportionally fewer than in the previously described assemblages. Horses, sheep, camels, deer, wolves, dogs, snakes and other animals figure here. Metal tools were used perpendicularly and obliquely to carve the figures. Some of the motifs were ground out with stone, not metal tools. Judging from the marks and the degree of rock weathering, we suspect, that these figures are of much more recent dete than the Lushan and Yeniugou petroglyphs. Because of the poor carving techniques and rough shapes, many animal figures are difficult to identify iconographically.

*Symbols*: Many symbols and Tibetan six-character inscriptions are found in the Huaitoutala petroglyphs. These symbols were made with perpendicular and oblique chisel blows, and appear to have been inscribed at the same time as the animal figures. Some of them are similar to the decorative designs on Tibetan clothing.

### 5. *Shebuqi Petroglyphs*

Shebuqi is located on the edge of the Shipu Sands, Lixing Brigade, the Quanji Administrative District, Gangcha County, in Haibei Prefecture. Shipu Sands, about 8 km east of the Qinghai Lake, is 15 km wide and 30 km long. The altitude is about 3600 m above sealevel. The site is flat, and rich in grass and water. Petroglyphs occur on the eastern face of a rock located at the top of a hill, roughly 30 m high.

The decorated rock face is about 2.8 m high and 5.6 m wide. Only 30 individual figures have survived weathering and exfoliation, and most of these are depictions of animals and hunting scenes. All the animal figures present are of wild cattle, chiselled with perpendicular blows to a uniform depth of about 0.8 mm. The carving techniques, shapes and styles match those of Yeniugou and Lushan petroglyphs. In the Shebuqi hunting scenes, hunters ride on horseback, wear broad robes, hold bows and arrows, and have mace slung on their waists.

## II

### 1. *Dating of the Petroglyphs*

The dating of rock art has long been regarded as one of the most delicate problems in

rock art studies. Since the concept of "direct dating of rock art" was put forward in the early 1980s, many scholars have attempted to conduct a direct dating of rock art by means of modern science and technology. However, a simple and effective method has not yet been found to apply to the direct dating of rock art (particularly petroglyph). Most scholars now still use what later rock art scholars called the "archaeological minimum dating" method, which was established by French scholar Belzoni 170 years ago. This method confirms the dating relationship by using archaeological typology. However, Chinese rock art scholars frequently use synthesis and comparison——archaeology, anthropology, religious studies, bibliography and others to conduct the dating of rock art. There are two reasons for this. First, in China there has been an abundant and continuous collection of materials in the fields of archaeology, historical documents, ethnology and others since the Neolithic Age. Second, the rock art within the territory of China is mostly from the Bronze Age. Second, the rock art within the territory of China is mostly from the Bronze Age, and some of the rock art even corresponds completely with the documents, archaeology and the ethnology of that period. Thus, synthesis and comparison is a unique feature in the dating of Chinese rock art, particularly the comparison between historical documents and archaeology. Synthesis and comparison is likewise the first method we use in the dating of rock art in the Qinghai-Tibet Plateau. For better understanding and further discussing the petroglyohs, we will put all petroglyph sites in Qinghai-Tibetan Plateau together when we talk about dating of the petroglyphs.

From the early 1980s to the present, over 20 rock art sites have been discovered in Qinghai-Tibetan Plateau, 13 of which are in Qinghai and the other 8 in Tibet. Different opinions exist in the academic field concerning the ages of these rock art sites. Some scholars think that they are works of art from the Upper Paleolithic Age 10,000 years ago; others believe that they are works of art from the Wei-Jin to the Ming-Qing Dynasties. It is generally believed that they are works of art from the Bronze Age to the Tibetan regime in ancient China. Judging from the current materials, the former two opinions are not correct.

The present archaeological and anthropological materials have proved that before the Holocene epoch there were no inhabitants on the Qinghai-Tibetan Plateau, owing to the high altitude and severe climate. As a result, no human fossils have been found in the Qinghai-Tibetan Plateau up to the present day. Approximately around 5500 B.C., the small stone tools coming respectively from North and South China and the microliths found their way into the Qinghai-Tibetan Plateau via southern and eastern Tibet, and developed well into the hinterland along the Yellow River and the Yarlung Zangbu River respectively.

In the middle of the Holocene epoch from 7500B.P. ~2500B.P., the climate across China was moderately warm and moist; this has been proven by the results of the analyses of spores and pollens. It was the same in the Qinghai-Tibetan Plateau. At that time, the climate in the Qinghai-Tibetan Plateau was warm and wet. However, before and after that period, the climate was extremely dry and cold, particularly in the grasslands in northern Tibet, unsuitable for human residence. For example, a great deal of rock art was found in the

area of Naqu in northern Tibet, but nobody lives there today, neither are there any transhumances. This indicates that the rock art in northern Tibet was the remains of human culture over 2500 years ago. In fact, the changes of temperature all over the Euro-Asian continent are basically the same over the past 10,000 years (see chapter. six: model of the temperature altering during 5000 years).

The comparison is between the temperature in China in the last 5000 years (dotted line) by Professor Zhu Kezhen and the chart of the snowline altitude above sea level in Norway (solid line), together with the graph of changes in temperature in Qinghai-Tibetan Plateau (dashed line) in the past 10,000 years. Therefore, it is logical that the rock art in Qinghai-Tibetan Plateau (including all the ancient civilization thereof) should be dated after 5500B.C.. However, it is more accurate that some rock art, like that in Jaling Mountain, should be dated between 5000B.C. and 500B.C..

The period between 5000B.C. and 500B.C. is such a wide ranges that it cannot be regarded as the ultimate conclusion of the dating of rock art. Three archaeological cultures existed in Qinghai-Tibetan Plateau at that time, namely, Microlithic, Neolithic and Bronze cultures. As a matter of fact, in the nomadic areas within the range of rock art, no Neolithic culture of agricultural economy existed. The only existing forms were the nomadic cultures based on fishing and hunting, and the Bronze culture on nomadic economy. The Microlithic enjoyed a longer period of popularity in the Qinghai-Tibetan Plateau. This period started from around 5500B.C. and continued to the early Bronze culture in around 1000 B.C. before dying out. From images such as the two-wheeled chariots of the Bronze Age in the rock art in the Qinghai-Tibetan Plateau, we can infer that the rock art should be dated outside the era of the Neolithic (1000B.C. ~ 5000B.C.). Secondly, the Bronze culture was introduced to the Qinghai-Tibetan Plateau steppes around 1000 B.C.. Thus, the rock art, made with metal tools, in the Qinghai-Tibetan Plateau is certainly the cultural product of the Bronze Age. Thirdly, comparable to the rock art in the Qinghai-Tibetan Plateau, the rock art in Ningxia also belongs to the cultural system of northern steppes. By the lichen method, the rock art in Ningxia was dated between around (2000B.C. ~ 1000B.C.). Therefore, the rock art in the Qinghai-Tibetan Plateau should be a cultural relic of the Bronze Age. The age of archaeological typology in the Qinghai-Tibetan Plateau was late, for the Bronze Age only started around 1000 B.C.. Thus, the dating of the rock art in the Qinghai-Tibetan Plateau should also have around 1000 B.C. as its upper limit.

**2. *Stage* 1**

In terms of its manufacturing technique, style and subject matter, the rock art in the Qinghai-Tibetan Plateau can be clearly divided into 4 stages. We will make a one-by-one analysis of the dating of the rock art in the 4 stages.

The typical sites of the rock art in its first stage include mainly Yeniugou, Shebuqi, Helimu and others. The rock art in this stage were all made by the pecking method, which is

the typical manufacturing technique in the rock art of the Bronze Age. The dating of the rock art in the first stage is basically based on the comparison between the same-type images on the bronze ware and earthenware in the northern steppes and Qinghai area. The chariot images of the rock art in Yeniugou and Shebuqi will be the first major basis on which we conduct the dating analysis. The chariot in the rock art has two wheels, with four spokes each, one carriage and one shaft, and is pulled by two horses. Some of the chariots are unfinished works, i.e. merely with two wheels and a carriage, or simply with two wheels. The two-wheel and oneshaft chariot was used mainly for war, activities, hunting ceremonies, etc. The chariot was popular in the Central Plains of China from Shang Dynasty to the Warring States. The ancient Chinese character "*Che*" (chariot) in both the inscriptions on bones, tortoise shells and ancient bronze objects is almost identical to the image of the chariot in the rock art of Yeniugou. The only difference is that the horse pulling the chariot is symbolized and replaced by the yoke. In addition, substantial archaeological discoveries of chariots in this period also provide abundant materials for the dating of the chariot images in the rock art. For example, the subordinate burial of horses and chariots found in the Yinxu of Anyang, Shangcunling of Sanmenxia, Liulihe of Fangshan, Beijing, Fengxi of Chang'an (Xi'an today) can be compared with the chariot images in the rock art. What deserves the most attention is the bone plaque with carved hunting images. It was excavated from Tomb No. 102 at Nanshangen in Ningcheng, Inner Mongolia. On the bone plaque were carved an image of deer-hunting game and two images of a chariot pulled by horses. Similarly, the chariot has one carriage and one shaft, two horses pulling the chariot with their backs towards each other. This is just like the image of the chariot pulled by horses in the Yeniugou site. Tomb No. 102 at Nanshangen in Ningcheng belongs to the upper-layer culture of Xiajiadian. Its date is approximately between the late West Zhou Dynasty and the early Spring-Autumn Period and the Warring States. The chariot is also a common image in rock art sites in the neighboring Central Asia, the Pamirs and Outer Mongolia. This dating was also set in the Bronze Age around 1000 B.C..

Apart form the chariot images, an eagle in the style of "parallels" in the rock art of Yeniugou forms another basis on which we conduct the dating. In Yeniugou there exists one group of eagle images in the style of "parallels" typical of the art form in the northern steppes. The animal image in the style of "parallels" is more common in the decorative patterns on bronze ware. A case in point is the Kayue Culture (Carbon 14 dating around 1000B.C.) of Shangsunjiazhai in Datong, Qinghai from one of the tombs was a bronze plaque in the shape of an hourglass, on which was inscribed a row of eagle images in the style of "parallels". Another evidence is the bronze knives excavated from the Huns tomb of Yikezhao League, Inner Mongolia. On the handle of the knives was also inscribed eagle images, and its dating was set between Spring-Autumn Period and the Warring States. This eagle. image also occurs frequently in the Republic of Mongolia, with its dating also around 1000 B.C. ~ 500 B.C.. In addition to eagles, other animals like boars, deer, sheep and dogs are also includ-

ed in the animal images of "parallel" style, with their dating set around the $6^{th}$ and $5^{th}$ century B.C..

Therefore, the dating of rock art in its first stage in the Qinghai-Tibet Plateau should be between 1000 B.C. ~500B.C., probably with its upper limit slightly earlier.

### 3. *Stage* 2

The sites of the rock art in its second stage cover mainly rock art sites No. 12 and 13 of Renmudong, in Ritu, Tibet. Here we will take the rock art No. 12 as the major focus for our discussion. The four deer chased by three leopards constitutes a scene of hunting, made with outlines carved by chiseled lined, the animal images were accurately and vividly carved, delicately made, and exhibit a technical progress if compared with those in the first stage. The animal images and the overall picture structure are typical of the Scythian art style. The four deer are looking over their shoulders, round eyes in the shape of periods, with exaggerated antlers, Their shoulders and flanks are decorated with whirls. Their mouths are open and their heels delicately carved. All of them "stand on their tiptoes", that is, as if they called "float in the air" in the phrase of Parokov, a scholar from the former Soviet Union. Images of animal in this style can be widely seen in Mongolia, Siberia, Central Asia and even in the Outer Caucasus. The images of animals standing on their tiptoes in the above-mentioned areas were popular between the $7^{th}$ and the $5^{th}$ century. For example, at Biche-Dba near Orenberg, Siberia, a bone spoon was excavated, on which was inscribed an image of leopards standing on its tiptoes. The dating was confirmed between the $7^{th}$ and $6^{th}$ century B.C.. On a bronze mirror found in Altai area was carved 6 deer standing on tiptoes with its dating around the $7^{th}$-$6^{th}$ century B.C.. From the famous ruins of Minucinsk was excavated what was called the Tara knives, on which there are also images of animal standing on tiptoes in a "parallel" pattern. The dating was confirmed between the $6^{th}$ and $5^{th}$ century B.C..

Provided with these archaeological materials, we can work out a more accurate inference on the dating of rock art sites No. 12 and 13 of Renmutong. In view of the lateness of the archaeological typology in the Qinghai-Tibetan Plateau, the rock art in these two sites confirmed to be in a period between the $5^{th}$ and the $3^{rd}$ century. In ancient times, Ritu was one of the important passages between the Qinghai-Tibetan and the northern steppes. The culture of the northern steppes in Tibetan area was introduced through this very passage of steppe. The rock art sites No. 12 and 13 Renmutong art the best evidence: the later Tibetan Lamaist culture was also introduced via this passage to the areas in Central Asia, such as the Tibetan scriptural incantations, found in the Altai areas within China.

### 4. *Stage* 3

The only site of the third stage rock art is in Lushan, Qinghai. In this site of Lushan, rock art existed in two-period: an early and a late period, each with a distinctive style. The early images were mainly by pecking. The manufacturing technique and the plastic style

were identical to the rock art in the first stage at Yeniugou. The late images were made in concave outlines. Compared with the rock art of No. 12 and 13 of Renmudong, the lines are carved deeper and all the lines are polished, thus making them seem smooth and clear. However, the early rock art images in Lushan were obscure and severely damaged, and they were basically covered by the late images. Therefore, the rock art of Lushan we discuss here refer to the late images.

The chariot image is also the basis on which we conduct the dating analysis of the rock art of Lushan in its late period. In the late-period rock art of Lushan, 3 images of horsepulled chariot were discovered. Like Yeniugou, this chariot is also two-wheeled, has one carriage and one shaft. However, the chariot is pulled by 3 horses, and a hunter stands on the carriage, bending his bow to shoot a wild yak. Compared with that of Yeniugou, this chariot exhibits an apparent progress. First, the number of spokes has increased; second, the horses pulling the chariot were drawn in perspective, which is different from horses in the rock art of Yeniugou, which were drawn according to the symmetrical principle in the artistic style of the northern steppes. In the rock art of the entire northern steppes, the chariot images can be categorized in two styles. One is the early-period chariot based on the principle of symmetry. The effect is like a vertical view. Two horses pulling the chariot stand with their backs towards each other. On each side there is one wheel with a carriage between them. The other is in the late-period style, the side view based on the principle of perspective was found in the rock art in Jamani Us, Mongolia. Its dating was between Qin Dynasty and Han Dynasty. The confirmation of the dating was verified by archaeological studies: the chariot on the tablets of the Huns between the Qin and Han dynasties in China was carved according to the principle of perspective. A chariot is still a primitive image (the wheels are still drawn symmetrically). Thus, the dating of the rock art in Lushan should be between the two styles mentioned above, i. e. around the 3$^{rd}$ century B. C. . and the year of Christ.

In addition, in the rock art of Lushan there is a deer whose mouth is made a beak shape; this is also a significant image for the dating of rock art. On the Euro-Asian continental steppes in the Bronze Age, a stone tablet called "deer stone" by later archaeologists was popular. On the tablet there was one or several deer inscribed in a peculiar shape: the 4 limbs huddled together, The body was smaller, the antlers were exaggerated across the back in a wave shape (also called "a comb shape") and the mouth was in the form of a beak. The deer of this kind is also a typical image in the art of the Scythian culture; therefore it is called the "Scythian deer". Those were also discovered the petroglyph site of Helan Mountain. What we will discuss here is only the question of its dating. The dating of the deer of this kind was confirmed from the Shang and Zhou Dynasties through the Spring-Autumn period to the Warring States. The deer in the rock art of Lushan differ greatly from that on the deer stone in terms of the structural style, while realistic, its mouth still has the features of the "Scythian deer", i. e. it is in the shape of a beak. This should be the latest deer of Scythian style, at least in China. There used to be a great deal of cultural exchange and communica-

tion between the area of the Qinghai lake and the Huns through the Qianghu Passage (i.e. Qilian Mountain Passage) in the time of the Qin and Han Dynasties. In view of this historical fact and the image of a horse pulling a chariot, it is appropriate to set the dating of the deer between the Qin and Han dynasties.

**5. *Stage* 4**

The rock art in its fourth stage covers mainly the rock art site No. 1 of Renmudong in Ritu, Tibet; the rock art in the caves of Zaxi Island in Namucuo, Tibet; and the rock art of Bahamoligou and Huaitoutala in Haixi, Qinghai. We will take as examples the rock art No. lof Renmudong and the rock art in the caves of Zaxi Island.

The rock art No. lof Renmudong portrays the dragon god sacrificial rites of Tibetan Bonism (Tibetan shamanism). The images in this work of art were made by chiseling and were typically of a native culture in both form and content. It can be regarded as one of the earliest artistic pieces in a grand scale of the Tibetans. The images of bird-head-and-human-body, together with the sheep images with branches on the head, are objects for the dating of the rock art.

First, we will discuss the image of bird-head-and-human-body. It is an image of god-devil (i.e. both god and devil) among the severe gods in Bonism. There were a great variety of god-devil images among the severe gods in Bonism. It is therefore not easy to confirm what name of the god each bird-head-and-human-body in the rock art was supposed to be called. However, we can roughly classify it as a type of Nagas (a sort of dragon god). For the dating of rock art, what matters is not the name itself, but its structural style. After the conquest of Bonism by Buddhism in the Tibetan area, many gods of Bonism were reduced to submission as chos-skyong, Buddha-protecting deities, in the movement of Tibetanization of Buddhism conducted by Padmasambhava. Negas were included among these Buddha-protecting deities. The images of fish and bird-head-and-human-body in the rock art reflect that they were one of the numerous incarnations of Nagas. The fish could also be regarded as offerings for the Nagas. In the modern portraits of Lamaism, we can often see many images standing in a yoga posture (i.e. a standing posture with one leg twisted and the other bent): images of lion-head-and-human-body, bird-head-and-human-body, elephant-head-and-human-body, and deer-head-and-human-body. They were called "Mothers of Buddhism". In fact, these "mothers of Buddhism" were just law-protecting deities of Buddhism under submission, i.e. the earlier god-devil of Bonism. The bird-head-and-human-body image found in the rock art was just the shape of sGrol ma (mother of Buddhism) in Lamaism. Therefor, the rock art should be the works of art after the end of the 8 th century because the Tibetanized movement of Buddhism by Padamasamdhava happened in the middle of the $8^{th}$century.

Second, the image of sheep with branches on the head is also significant in the dating of rock art. It is an image of the World Tree and a magic beast. The branches are only a sign

here, indicating that the sheep is a "magic sheep" or "spirit sheep" capable of carrying shamans into the sky. The artistic theme of magic beasts and the World Trees can also be seen in the Central Plains. Its early form consisted of a tree in the middle and a beast tied to each side. For example, on the eaves tiles of the original capital city of the Qi kingdom, in Shandong Province, this kind of composition can be found. However, the composition of a tree with two beasts underwent some change in the Tang Dynasty. Some evolved into a beast and a tree, i.e. a"beast-flaking-tree" style with a tree above and a beast (sheep, elephant, deer, etc.) below. The patterns of this style could quite frequently be seen in fabrics and screens of the Tang Dynasty. Thus, the dating of the sheep with branches on the head in the rock art No. 1 should be in the Tibetan regime in ancient China (from the $7^{th}$ to the $9^{th}$ century).

Now we will make a dating analysis of rock art on the Zaxi Island. The Zaxi Island is situated at the south-eastern bank of the Namucou Lake. All the images of rock art were painted with black or red mineral byes, which is rare in the system of rock art in the north of China. The investigators of the rock art in caves of the Zaxi Island divide the rock art there into 3 periods: early, middle and late. They believe that the dating of the early-period rock art was before the establishment of the Tibetan regime, that the middle-period rock art was during the Tibetan regime and that the late-period rock art was after the fall of the Tibetan regime. We will not discuss the images in the middle and late period. Such images as Buddhist stupas, scriptural flags, lucky knots, six-character inscriptions have indicated that they belonged to the cliff-carving works of Buddhism after the $7^{th}$ century. We will mainly discuss the images in the early period to see whether or not they were works of art prior to the Tibetan regime in ancient China.

The investigators think that most of the rock art in sites No. 10 on the Zaxi Island were images of the early period. Now we will take as examples for discussion the rock art site No. 10.

The images of rock art in site No. 10 can be divided into 3 groups. In the upper middle of the panel is an image of a human character, on the left is a village and on the right is a beast as though it were being led by people. The three images here should be a witch or spirit, a holy beast and the World Tree in Bonism. In the lower left there is an image of five human characters holding either flags or mirrors and sticks. This group of images should be an occasion when shamans of Bonism were practising their spells. In the lower right is an image of three human characters as if they were praying. The upside-down World Tree, in the picture is one of the bases on which we conduct the dating of rock art. In the rock of Qiakesang, Ritu there is also an upside-down World Tree painted with red mineral dyes. Eliade thinks that the up-side-down tree is a typical expression of the World Tree. The World Tree in the rock art of Qiakeshang is in an upside-down shape, and is surrounded by the sun, the moon and a fylfot design, symbolic of brightness. This clearly indicates the intention of the World Tree. This group of images may be related to the myth of genesis recorded in the clas-

sics of Bonism. That is, at the moment when Bonist ancestor Shen-red was born, the first phenomenon that appeared in the sky was the brightness of "Yong zhong"(fylfot design), and after that there appeared the sun and the moon bringing light onto the earth. Thus, if the swastika design in the rock art of Qiakeshang was the sign of Bonism, the rock art of Qiakeshang would be between the $7^{th}$ and the $9^{th}$ century because it was only when Bonism was fighting against Buddhism between the $7^{th}$ and the $9^{th}$ century that the fylfot design was used as its own religious design. Bonism adopted different turnings of fylfot design as a counterattack against the turning-to-the-right-side swastika design of the Buddhist sign. The fylfot design as a symbolic sign of both brightness and the sun has been prevalent in the culture of Qinghai-Tibetan since the Bronze Age. However, the fylfot design in the rock art of Qiakeshang does not belong to this type because the images painted with red mineral dyes of the rock art No. 2 and 3 of Qiakeshang are all religious. Like the dating of rock art No. 2 and 3, the rock art No. 1 of Qiakeshang should be works of Bonism between the $7^{th}$ and the $9^{th}$ecntury. If the rock art of Qiakeshang was the works of the $7^{th}$-$9^{th}$century, the World Tree in rock art site 10 on the Zaxi Island could also be confirmed as the works of the $7^{th}$-$9^{th}$century. In other words, the whole of site No. 10 and the entire rock art in the caves on Zaxi Island are works between the $7^{th}$ and the $9^{th}$century.

In addition, Site No. 10 (including other rock art sites on Zaxi Island) is a piece of narrative rock art. Judging from the analysis above, in the rock art of Qinghai-Tibetan Plateau before the Qin and Han Dynasties, narrative structure did not exist. Only in the rock art No. 1 of Renmutong mentioned earlier (the works of the Tibetan regime in ancient China) was there a narrative structure. However, there are many images of human characters in the rock art No. 10 on the Zaxi Island, which has an obvious narrative structure, Its dating is at least the same as the rock art No. 1 of Renmutong or even much later.

The rock art areas of the $4^{th}$ stage in the Qinghai-Tibetan Plateau also include Huaitoutala, Bahamoligou and others, in addition to the animal images, in these rock art sites, there appeared images of apparently Buddhist elements such as elephants, six-character inscriptions, conches, and lucky knots.

Since the $9^{th}$ century Buddhism took a governing position in the superstructure of the Tibetan area. Bonist images like witches or animals in the early-stage rock art were replaced by such things as Buddhas, Bodhisattvas and scriptural incantations of Buddhism. The process of substitution started in the mid-$7^{th}$ century and possibly ended at the end of the $9^{th}$ century. After the $10^{th}$ century there were no more animal images in the Buddhist cliff-carvings.

## Ⅲ

### 1. *Direct dating of the petroglyphs*

During the 1970s Bedanrik developed a concept of "direct dating of rock art", contrasting it with the traditional "archaeological dating methods", and defining it thus: ".... the

most reliable means for determining the antiquity of rock art remains the investigation of features related to the art itself, which either date it (e.g. pigment), predate it (e.g. the rock art's medium, or the particular surface it was executed on), or postdate it (e.g. later cracks dissecting a motif or precipitated over the art)."

Microersion dating is one of the directing datings, which has been applied to many rock art sites. Microerosion dating distinguishes between two types of rocks: (1) those on which individual grains or crystals which were fractured, exposed or truncated during the manufacture of a petroglyph are capable of remaining *in situ* for periods exceeding the age of the petroglyph; and (2) those sedimentary rocks that are subjected to relatively swift granular exfoliation or chemical corrosion, such as carbonate-cemented sandstones, calcite and dolomite. Only the former are of interest here, because microerosion analysis is totally contingent upon the presence of crystals or grains exposed by the prehistoric rock artists. Certain rock types are inherently better suited than others, and at least initially composite rocks which include quartz (or another comparatively stable component), such as granite, andesite, diorite, granophyre and the like, are more likely to produce valid results. As reliable quantitative information becomes available, certain other minerals may become susceptible to the method.

In a practical application of dating a gromorphic or petroglyph surface through assessing microerosion phenomena it is requisite to determine the rate of wane development, initially by establishing a calibration curve for surfaces of known, or approximately known, ages. These rates may vary in different climate, rock types, and even mineral compositions, and since the influence of all such variables is an unknown in the case of a new dating method, one must begin by establishing the necessary knowledge by determining known erosion rates.

According to the theory of microerosion, we firstly selected a series of petroglyph sites, whose ages have been known, as a parameter which would compare with the petroglyph sites whose ages we don't know. The petroglyph sites whose ages we have known are: (1) Buddhist carving at Lebagou valley in Yushu Prefecture of Qinghai. The carving was produced in 742 A.D., around 1,200B.P.; (2) a stone lion made in the $17^{th}$ of the Kaiyuan reign, Tang Dynasty, 1,300 B.P., at Kexiaotu, Haixi Prefecture; (3) Buddhist carving at Shuixia, Huangyuan County. The carving was made in the Qianlong reign of the Qing Dynasty, 260B.P.. Here we will not the theory of the microerosion dating method again, please refer to relevant information. All the stones to which we apply microerosion are quartz and feldspar. We used 20-80× binocular magnification to observe micro-wanes of quartz and feldspar. We selected around 15 data from each site, and have establish the model of microerosion calibration curves as follow:

***Data of micro-wanes of petroglyphs from Lebagou at Yushu Prefecture, Qinghai* (unite:mm)**

| Number | Quartz(A) | $d$ | Feldspar(A′) | $d'$ | Angle($\alpha$) |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 0.041 | 0.001 | 0.15 | 0.009 | 90° |
| 2 | 0.040 | 0 | 0.14 | −0.001 | 90° |
| 3 | 0.039 | −0.001 | 0.13 | −0.011 | 90° |
| 4 | 0.040 | 0 | 0.13 | −0.011 | 90° |
| 5 | 0.038 | −0.002 | 0.14 | −0.001 | 90° |
| 6 | 0.040 | 0 | 0.15 | 0.009 | 90° |
| 7 | 0.042 | 0.002 | 0.13 | −0.011 | 90° |
| 8 | 0.036 | −0.004 | 0.15 | 0.009 | 90° |
| 9 | 0.042 | 0.002 | 0.14 | −0.001 | 90° |
| 10 | 0.042 | 0.002 | 0.15 | 0.009 | 90° |
| Average value | 0.040 | 0.0014 | 0.141 | 0.0072 | |

$\bar{d} = (|d1| + |d2| + \ldots\ldots + |d10|)/10$ $\bar{d}' = (|d'1| + |d'2| + \ldots\ldots + |d'10|)/10$

***Data of micro-wanes of stone lion from Kexiaotu at Dulan County, Qinghai* (unite:mm)**

| Number | Quartz(A) | $d$ | Feldspar(A′) | $d'$ | Angle($\alpha$) |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 0.05 | 0.006 | 0.15 | 0.001 | 90° |
| 2 | 0.03 | −0.014 | 0.15 | 0.001 | 90° |
| 3 | 0.05 | 0.006 | 0.16 | 0.011 | 90° |
| 4 | 0.05 | 0.006 | 0.18 | 0.031 | 90° |
| 5 | 0.04 | −0.004 | 0.14 | −0.009 | 90° |
| 6 | 0.03 | −0.014 | 0.15 | 0.001 | 90° |
| 7 | 0.04 | −0.004 | 0.15 | 0.001 | 90° |
| 8 | 0.05 | 0.006 | 0.14 | −0.009 | 90° |
| 9 | 0.04 | −0.004 | 0.14 | −0.009 | 90° |
| 10 | 0.04 | −0.004 | 0.13 | −0.019 | 90° |
| 11 | 0.04 | −0.004 | 0.15 | 0.001 | 90° |
| 12 | 0.07 | 0.026 | 0.13 | −0.019 | 90° |
| Average value | 0.044 | 0.0082 | 0.149 | 0.0093 | |

$\bar{d} = (|d1| + |d2| + \ldots\ldots + |d12|)/12$ $\bar{d}' = (|d'1| + |d'2| + \ldots\ldots + |d'12|)/12$

***Data of micro-wanes of petroglyph from Shuixia at Huangyuan County, Qinghai* (unite:mm)**

| Number | Quartz(A) | $d$ | Feldspar(A′) | $d'$ | Angle($\alpha$) |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 0.01 | 0 | 0.03 | −0.001 | 90° |
| 2 | 0.012 | 0.001 | 0.032 | 0.001 | 90° |
| 3 | 0.01 | 0 | 0.031 | 0 | 90° |
| 4 | 0.01 | 0 | 0.03 | −0.001 | 90° |
| 5 | 0.01 | 0 | 0.03 | −0.001 | 90° |
| 6 | 0.01 | 0 | 0.031 | 0 | 90° |
| 7 | 0.011 | 0.001 | 0.03 | −0.001 | 90° |
| 8 | 0.01 | 0 | 0.03 | −0.001 | 90° |
| 9 | 0.011 | 0.001 | 0.035 | 0.004 | 90° |
| 10 | 0.01 | 0 | 0.032 | 0.001 | 90° |
| Average value | 0.01 | 0.0003 | 0.031 | 0.001 | |

$\bar{d} = (|d1| + |d2| + \ldots\ldots + |d10|)/10$ $\bar{d}' = (|d'1| + |d'2| + \ldots\ldots + |d10|)/10$

At 80 × magnification, feldspar edges are blunt, crystal facets are barely discernible, and scalloping is not preserved; reflection is diffuse and surfaces are "frosted". Micro-wanes of quartz are barely discernible, edges are sharp.

Three petroglyph sites to which we applied microerosion analysis are selected as follow:

***Data of micro-wanes of petroglyph from the Yeniugou site*** **(unit: mm)**

| Number | Quartz(A) | $d$ | Feldspar(A′) | $d'$ | Angle(α) |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 0.09 | −0.016 | 0.35 | −0.01 | 90° |
| 2 | 0.09 | −0.016 | 0.35 | −0.01 | 90° |
| 3 | 0.11 | 0.004 | 0.40 | 0.04 | 90° |
| 4 | 0.11 | 0.004 | 0.35 | −0.01 | 90° |
| 5 | 0.10 | −0.006 | 0.35 | −0.01 | 90° |
| 6 | 0.12 | 0.014 | 0.40 | 0.004 | 90° |
| 7 | 0.12 | 0.014 | 0.35 | −0.01 | 90° |
| 8 | 0.11 | 0.004 | 0.35 | −0.01 | 90° |
| 9 | 0.11 | 0.004 | 0.35 | −0.01 | 90° |
| 10 | 0.10 | −0.006 | 0.35 | −0.01 | 90° |
| Average value | 0.106 | 0.0088 | 0.36 | −0.01 | |

$\overline{d} = (|d1| + |d2| + \ldots\ldots + |d10|)/10$ $\overline{d}' = (|d'1| + |d'2| + \ldots\ldots + |d10|)/10$

***Data of micro-wanes of petroglyph from the Lushan site*** **(unit: mm)**

| Number | Quartz(A) | $d$ | Feldspar(A′) | $d'$ | Angle(α) |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 0.08 | 0.018 | 0.20 | −0.02 | 90° |
| 2 | 0.06 | −0.002 | 0.22 | 0 | 90° |
| 3 | 0.08 | 0.018 | 0.20 | −0.02 | 90° |
| 4 | 0.06 | −0.002 | 0.25 | 0.03 | 90° |
| 5 | 0.05 | 0.012 | 0.22 | 0 | 90° |
| 6 | 0.06 | −0.002 | 0.20 | −0.02 | 90° |
| 7 | 0.06 | −0.002 | 0.25 | 0.03 | 90° |
| 8 | 0.06 | 0.002 | 0.20 | 0.02 | 90° |
| 9 | 0.05 | 0.012 | 0.25 | 0.03 | 90° |
| 10 | 0.05 | 0.012 | 0.22 | 0 | 90° |
| 11 | 0.08 | 0.018 | 0.22 | 0 | 90° |
| Average value | | 0.01 | 0.22 | 0.0154 | |

$\overline{d} = (|d1| + |d2| + \ldots\ldots + |d11|)/11$ $\overline{d}' = (|d'1| + |d'2| + \ldots\ldots + |d'11|)/11$

***Data of micro-wanes of petroglyph from the Tianpeng site*** **(unite: mm)**

| Number | Quartz(A) | $d$ | Feldspar(A′) | $d'$ | Angle(α) |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 0.08 | 0.008 | 0.25 | −0.01 | 90° |
| 2 | 0.07 | −0.002 | 0.22 | −0.04 | 90° |
| 3 | 0.06 | −0.012 | 0.30 | 0.04 | 90° |
| 4 | 0.05 | −0.022 | 0.25 | −0.01 | 90° |
| 5 | 0.07 | −0.002 | 0.30 | 0.04 | 90° |
| 6 | 0.08 | 0.008 | 0.28 | 0.02 | 90° |
| 7 | 0.07 | −0.002 | 0.28 | 0.02 | 90° |
| 8 | 0.08 | 0.008 | 0.25 | −0.01 | 90° |
| 9 | 0.07 | −0.002 | 0.25 | −0.01 | 90° |
| 10 | 0.08 | 0.008 | 0.28 | 0.02 | 90° |
| 11 | 0.08 | 0.008 | 0.25 | −0.01 | 90° |
| Average value | 0.072 | 0.0074 | 0.26 | 0.021 | |

$\overline{d} = (|d1| + |d2| + \ldots\ldots + |d11|)/11$ $\overline{d}' = (|d'1| + |d'2| + \ldots\ldots + |d'11|)/11$

At these three sites, both feldspar and quartz appear obviously "frosted even to the unaided eye, and their micro-wanes are very clear at 40× ."

Thus, according to microerosion dating analysis, Qinghai petroglyphs can be dated back to: (1) The Yeniugou site is about 3200 B.P.; (2) The Tianpeng site is about 2300 B.P.; (3) The Lushan site is about 2000 B.P..

# Ⅳ

## *OPPOSITION AND UNITY: A STUDY OF SHAMANISTIC DUALISM IN PREHISTORIC ART——A DECIPHER OF THE PETROGLYPHS*

*The logic in mythical thoughts is as rigorous as that of modern science, and that the difference, lies, not in the quality of the intellectual process but in the nature of the things to which it is applied.*

——Claud Levi – Strauss

Collegiate books tell us that dualism began in the Greek Age. Yet when did human thinking start? If human thinking started with Homo Sapiens, how, then, did it work without the basis of dualism? The cultural products of Homo Sapiens are brimming with intellect and logic, founded on the notions of classification and binary opposition. In other words, human thought would not exist without binary opposition. Philosophically speaking, from Aristotle and Plato to Hegel and Marx, dualistic logic seems to have developed along with the evolution of the human species. When we, however, carry out an intensive research into dualistic logic, we find that dualistic logic has eventually developed into a pure philosophy, but one whose ability to inspire development of society has been completely lost. What kind of role has dualistic logic played in human thinking and the process of civilization? We should start our discussion from the remote beginning of human beings.

### 1. *THREE KINDS OF DUALISTIC THOUGHT*

Three kinds of dualistic thought can be regarded as three stages of development: binary opposition, binary unity and dualistic dialectics.

①*BINARY OPPOSITION*

The definition of binary opposition is that the relationship between two contrary elements is purely confronting and struggling; nothing is unified or ever transforms into the reverse. This is the typical mode of thinking in Shamanistic culture. In Lewis – Williams' point of view, binary opposition originated as early as the Upper Paleolithic. He says:

> *Indeed, it seems probable that during the Upper Palaeolithic the great binary metaphor became a vehicle for multiple meanings that many have included notions of life and death, good and bad, though, of course, in formulations different from those that have run through the Western tradition down to the present*

*day.*

Later, this mode of thinking and cultural idea appeared as a basic motif in myths and epics all over the world. For example, in Tibetan historic sources, the myths and legends about the genesis of Bonism, Tibetan shamanism, give a prominence to binary opposition:

*Firstly, two syllables 'hu-hu' from World Generator then came the whole world. There are two tendencies about the genesis of the materials of the whole world. Firstly, a good-father came from a white egg, and he created all the good things; the black egg gave birth to a bad-father, and he created all the bad things in the world. The white man is also called 'shiner', and the god who discharges a positive function, the origin of good and the god of creator as well, while the black man represents negative, Non-Being, evils, famine, pestilence and disaster .*

A. Stein also gave the same description to the genesis myth of Bonism:

*The black man is called 'Black Hell' (dmyal-ba nag-po). He makes all that is evil, divides day from night, lets fall thunder and lightening, sends illnesses, appoints the hawk for (killing) birds, the wolf for animals, men for cattle, the other for fish, demons for man. He creates discords, feuds and wars. He gives himself his own name 'master who likes Existence'. He gives soft warmth to the sun, shares out sun and moon anew, sets the stars in order, in short makes everyone happy. Even today, the pantheon is comprehensively summed up in the Tibetan bipartite term Ha and aDre (god-goblin), which clearly reflects a dualistic concept of existence.*

Besides myths and legends, epics all over the world are also characterized by binary opposition. The essence of all epics involves the opposition and struggle between gods and devils, good and evil. But eventually, god's triumph over devils, good over evil, in which lies the cultural meaning of the binary opposition. This can be seen in the Tibetan epic entitled *Gesar*. As Stein pointed out, Gesar, the hero in the epic, dedicated his whole life to the suppressing of various devils. Gesar represents all that is positive, while the devils embody such things as famine, pestilence, paganism, rapacity, slaughter and the others. In *Gesar*, some names of chapters clearly reflect the motif of binary opposition, such as "The Struggle between Gods and Devils: Two Holy mountains", "The Battle between white gods and black devils". The epic begins with the struggle between the gods and devils, and how they win the battle in turn. Fighting between Gods and Devils is ceaseless. For Tibetans, the most important thing in daily life is how to defeat devils through helping gods or being helped by gods. Religious practices such as burning juniper branches, praying and circling stone heaps are relevant to the fighting between gods and devils. Moreover, many festivals and celebrations of Tibetans originate from this idea, such as horse racing, athletics and wrestling. Even today, wrestling is still a part of ceremonies. It symbolizes the conflict between gods and devils, and audience will often chant "the gods of the sky are victorious, the demon are vanquished", as well as other exclamations.

On the Qinghai – Tibetan Plateau, at every crossroads is a big heap of stones, mostly

white ones. Sticks and wood swords are set on the top of them. Every traveler that passes lays a stone on the heap. At the same time he calls out, "the gods of the sky are victorious, the demons are vanquished, ki-ki so-so!" The exclamations are war－cries, reflecting the warlike nature of the gods and the demons.

Tibetans hold that the human body, the home and the local environment are many microcosms resting on inside the other, but each of equal importance. The world at large, macrocosm, is only the projection or extension of this inner world. The heap of stones is the reflection of "the World Mountain" or "the Cosmic Mountain", and the sticks symbolizes the World Tree, in the shamanistic cosmology. The very typical work which we follow here is entitled "bSangs of the god, which honors kings (or victory)", and myth in question occurs in the chapter devoted to gods of the sky. In the book, Mt. Sumeru is described as a mountain in the center of the world. The gods are described as living on the top of a big tree (the Cosmic Tree), which grows on the top of the mountain. The tree's roots spread beneath the mountain's base, where the devils (asuras) live. The devils covet the fruits of the tree, and a war between the gods (devas) and asuras ensues. In the morning, the asuras have the upper hand, but in the afternoon the gods are ahead. The world is peaceful when gods are victorious; otherwise, there are floods, pestilence and other disasters. For Tibetans, all the religious rituals are performed to ensure the gods' victory.

In fact, human activities, including art, have mostly been conducted by the thought of binary opposition, on which our intellect and logic found. But its evolution in Chinese culture brings us to the second stage of dualistic thought.

②*BINARY UNITY*

Ancient Chinese culture is also characterized by shamanism, in which binary opposition plays the most important part. However, during the Spring and Autumn Period (770 B.C.～476 B.C.), the philosophy changed and eventually made Chinese culture depart from that of the West. In other words, the shamanistic thinking of binary opposition started to transform into the dualism, with stresses on binary unity. The work *Laotse*, written by Lidan, first to systematically demonstrate this new philosophical idea, whose purpose is to obliterating the distinction and opposition of dualism, and to uplift thorough transformation and complete unity as the only nature for dualism. This is more commonly known as the Chinese philosophy of Yin and Yang.

The typical shamanistic genesis indicates that the world was born from an egg. Due to the shamanistic nature of ancient Chinese culture, the myth of egg genesis is frequently mentioned in many historical sources, such as Pangu separating the sky and the earth, or Huangdi (Yellow Emperor) parting Yin and Yang etc. But it is *Laotse*, who narrated it in perspective of philosophy. The egg that became the world is called "the chaos" in the book:

*There was something mixed up that had existed before heaven and earth were born. It was of loneliness, of independence without change, and of circuit without stop. It could be the mother for all over the world. I don't know its name. But I am trying to give it*

*name 'Tao', and pen name 'Great'* .

What is the Great Tao? *Laotse* gives a further explanation:

*One yin and one Yang make Tao, and creating creatures was called change.*

This is the so-called the philosophy of Tao or Yin and Yang. In philosophical terms, the Tao is the entity that produces Yin and Yang, society before binary opposition, and the "chaos" in the myth. Later, Pangu separated heaven and earth, and Huangdi parted Yin and Yang. Those two myths imply that human intelligence and culture, i.e. binary opposition, started to appear. Primitive chaos, then, was disturbed and order was introduced into human society. Laotse said that separation of heaven and earth and opposition of Yin and Yang resulted in civilization, which also implies the downfall of society, antagonism, conspiracy, strikes and the others. Therefore, if we want to get rid of this degeneration, we must first try to go back to "chaos". The only effective way to achieve this is to eliminate binary opposition in philosophy. Laotse denied opposition and difference in dualism of beauty and ugliness, easy and difficult, long and short, above and below, forward and backward, etc. And Laotse also denied any moral value judgment in dualism, i.e. praising the positive. The only nature of dualism is association, unity, and dependence on each other and transform to each other:

*Yin and Yang are changeable, one up while one down. The Merging together of them results in perfection as chaos. They are in a condition of separate and amalgamation alternately. This is cosmic law and the vehicle wheel of cosmic, which terminal means beginning.*

This is the Tao, in which distinction and opposition do not exits. In the dualism, Yin and Yang fuse into one like a wheel with no beginning or ending. They are inseparably like water. Tao works like the alternative substitution of day and night produced by encirclement of the sun. Thus it is also called "Round Tao". In the Song Dynasty, this is diagrammatized as "Tai-ji"☯. This is the same explanation as Aristotle gave to the chaos, from which everything comes and to which everything eventually went returns.

This is why Laotse's philosophy is considered as a retrograde philosophy. In all respects, including philosophy, politics and social system, Laotse suggested that we should go back to the time before the binary opposition. In perspective of digit, Tao is the mother of "Two" (Yin and Yang), so, Laotse also calls it "One" or "Onement". Since "Two" makes society degenerate, we should abandon "Two" or combine "Two" to become "One":

*By obtaining One, the sky would be clear, earth would be tranquil, gods would be powerful, food would be abundant, all things on the earth would be full of life, the kings could be example to his people.*

Because One has a positive value judgement, Two, as the opposition of One, has a negative value judgement. Chinese character "贰" (Two) is not only used to express number, but also used mostly in a deprecatory senses, such as "betrayal", "to split" and the others.

During the Han Dynasty (206 B.C. ~220A.D.), Tao was well popularized. Archaeo-

logical information can show how comprehensively it was accepted.

In the Neolithic age, in the center of China, the scene of a bird pecking a fish is the common motif painted on pottery. This is the earliest diagram of the concept of binary opposition, or of Yang vanquishing Yin. *Huainanzi*, written in the Han Dynasty, explains this symbol:

*Bird, one with feathers, Yang; Fish, one with scales, Yin.*

Obviously, the scene of a bird pecking a fish reflects the struggle in dualism: a bird vanquishing a fish, Yang vanquishing Yin, positive vanquishing negative. During the Han Dynasty, however, the scene of a bird pecking a fish turned into the scene of a bird transforming a fish on the brick relief on the tombs in Henan province. This ancient motif, thus, became a symbol of a change from death (Yin) to rebirth (Yang).

Even if Tao, the philosophy of Yin and Yang, hadn't been accepted as the orthodoxy in the Han Dynasty, the Tao still had a deep impact upon many things, such as the doctrine of mean in Confucianism and politics; Zen in Buddhism, in which even the distinction between life and death, the spiritual and the physical is denied; the medical theory of keeping an equilibrium between Yin and Yang; and the theory in painting following the principle between reality and unreality. In short, from the Han Dynasty on, Chinese culture started to develop a characteristic of its own, based on the thinking of unity binary.

Due to Laotse, aspects of Chinese culture, including philosophy, literature, art and medicine, religion, gradually departed from the West. The distinction between China and the West could be explained by the difference between "One" and "Two", which initially came from philosophy. Compared with the West, ancient China was a philosophical society rather than a scientific society; ancient Chinese stressed a spiritual world rather than an objective material world.

③*DIALECTICS DUALISM*

The third stage of the development of dualism is dialectic dualistic, in which both opposition and unity are emphasized. Actually this is the dualism which we commonly comprehend. Dialectic dualistic is a pure philosophy that is not relevant to the prehistoric art we are discussing here.

## 2. *BINARY OPPOSITION AND PREHISTORIC ART*

Since Franco-Cantabrian parietal art is the earliest art, and because it comprehensively reflects the human ideology, we should start our discuss with it.

Besides Lewis-Williams whom we mentioned above, A. Lerio-Gourhan also made a contribution in this respect. Leroi-Gourhan pointed out, after his structural analysis of Franco-Cantabrian parietal images that they are depicted in a dualistic structure of gender. The horse and the cow account for over half of the images in parietal art. Horse and bovine here are used to express the concept of gender rather than animal: the horse represents the male while the cow symbolizes the female. No matter what kind of animal, they are all de-

picted according to the symbols which show the animal's gender in a dualistic relation: juxtaposition, opposition, association and pairing. In a herd of animals, even different kinds of animals can be divided into two genders: goats, deer and elephants embody the male while bulls and female deer represent the female. That is to say, in this classification, the natural gender of an animal does not apply; artificial marks embody the animal's gender instead. Here we can clearly see an ancient cultural concept, expressed through natural images, that of nature vs. Culture and male vs. female. Leroi-Gourhan does not explain why the Upper Paleolithic people painted animals in such a way, or what cultural meaning parietal art might have. He does, however, suggest that it probably reflect a sort of primitive religious thought.

As an anthropologist, it is not enough to simply point out that there is a dualistic classification in rock art. We should find their cultural meanings, i.e. which one in dualism represents the positive or the negative. Cultural meaning is the ultimate end of rock art research. In ancient China, there is much evidence suggesting for the principle of binary oppositions as applied to rock art. Two artistic themes from prehistoric China are worth discussing here.

①*SCENES OF ANIMALS FIGHTING*

The scene of animals fighting is a common artistic theme, which has been found all over the world. Typically, it reflects the binary opposition of shamanism. The scene is predominantly composed of a beast (tiger, leopard, eagle, wolf and in certain cases, a mythological animal) chasing or attacking its prey (goat, horse, cattle, deer, etc.). In the northern steppes of China, for instance, scenes of leopards chasing deer and tigers attacking yaks have frequently been discovered.

The theme of animals fighting initially appeared in the cave art of the Upper Paleolithic Period in southern Europe. The appearance of the theme in its explicit and definite form was found in Mesopotamian art. A lion attacking a cow carved in the relief of a pot, preserved in the national museum of Iran, is a piece of work made by the Sumer in 3500B.C. This theme, according to Lommel, represents a Sumerian legend: the cow is the symbol of the moon and darkness, while the lion represents the sun and light. It is a metaphor of light dispelling darkness. This legend reflects the shamanistic thought of binary opposition, whose cultural meaning is that the positive vanquishes the negative.

In shamnism, basic binary opposition is composed of god and devil, white and black, light and the dark, right and wrong, powerful and powerless, up and down, much and less, big and small, holy and secular, fertility and infertility, strong and weak, success and failure, happiness and disaster, etc. The former represent the positive aspect and the latter represent the negative. This composition has a definite cultural meaning: the positive defeats the negative, and consequently, has a religious function that expels the devil and blesses and protects the people. For instance, in the northern steppes of China, the bronze plaques of the Han Dynasty are predominantly decorated with design of animals fighting. Actually there are amulets rather than ornaments. As a complete system in early human thinking, these ab-

stract cultural ideas were expressed mainly through symbolic forms of animals and plants. Rock art is one of the symbolic expression of these cultural ideas.

In Neolithic China, scenes of animals fighting frequently appeared on painted pottery. The painted jar, for instance, discovered from tombs in Henan Province, had a scene of a bird pecking a fish. Here, as we mentioned before, the bird represents Yang, heaven, god and life, while the fish embodies Yin, devil and most importantly, life over death. Correspondingly, in Europe and other places of the world, an eagle vs. a snake respectively symbolizes heaven and hell, the sun and the dark, gods and devils. This was discovered as early as the time of ancient Egypt. In the Qinghai – Tibetan Plateau, this artistic theme has persisted from ancient times until today.

In the Central Plains of China, however, due to Taoism, binary opposition transformed into binary unity during the Han Dynasty. Consequently, the scenes of a bird vs. a fish turned into a transformation of Yin and Yang, death and life or a symbol of intercourse between the male and female. Archaeological information, so – called the scene of a bird (a fish) transforming into a fish (a bird), vividly shows us this transformation.

Furthermore, binary opposition is also depicted through the human social activities, such as hunting, wrestling, battle, etc. The gladiators design on copper plaques are still used by Tibetans as amulets. In GOLDEN BOUGH, Frazer pointed out that it was a special pair of the Spring and Autumn festivals that people performed wrestling in the religious ceremonies. On these occasions the participants are divided into two teams, which represented Winter and Spring, light and dark, good and bad in a struggle respectively. In ancient German mythology, a wrestling was considered to be fighting between the god of Spring and devils. In oriental countries, wrestling was taken for a fighting between Adornis and his enemies. Okladnikov mentioned that, in the harvest day of Yakut people, young people are divided into two teams that embody light and darkness, good and bad, to perform the wrestling in the ceremony. The Algonquin in North America plays a game, which also divide people into two teams, one symbolizing of life and the other death. Yet life team always win. In fact, the gladiatorial contest in ancient Rome, the wrestling that still persists in the Eurasian steppes and the scene of the hero and beast in the Near East all originated from the age-old shamanistic ritual conducted under binary opposition.

Hunting scenes were also executed in accordance with binary opposition. The Lushan sites in Qinghai, for instance, the scenes of hunting by chariot were depicted realistically. But in fact the chariot can not be used as a transportation vehicle, and the archaeological remains of chariot have never been found in the Plateau. Therefore, the scenes of the chariot in hunting can only be considered as an example of the cultural concept of binary opposition.

Yet the two elements of the opposite dualistic elements are not always expressed because binary opposition rests on the value of the positive. Thus, the negative is often left out, especially in later cases. For instance in the cases of the tiger vs. cattle and eagle vs. snake, only the tiger and eagle are depicted. We have already discussed the tiger and eagle as the

positive element in binary opposition in early Chinese art.

②*DEPICTION OF THE HUMAN FACE*

In Inner Mongolia, Ningxia, Shandong, Fujian and other provinces, many rock art sites containing the depiction of human faces have been discovered. There are many theoretical explanations for the depiction of human face, but few of them are clear. We try, here, to apply the theory of binary opposition to the human masks. We should begin our analysis with the Yucong, the jade sacrificial objects found in the Liangzhu culture, in Zhejiang province. The Liangzhu culture can be dated back to the Neolithic age, around 6,000 B.P. years.

In ancient China, the Yucong as an oblation was offered to the earth. Yucong takes the shape of square outside and round inside, and in the middle a perforation. It is about 40～80mm in both width and height. Most of Yucong, found in the Liangzhu culture, were carved with design of human faces. In 1988, many Yucong were discovered from the Yaoshan site and the Fanshan site in Zhejiang province. In the middle of the Yaoshan site, archaeologists also found a square platform built of earth, which it is about 70×70cm in square and 65～85cm in height. As for the usage of the Yucong. Zhouli, the work of Zhou Dynasty (1100B.C.～771B.C.) about various religious ceremonies, gives a definition: yellow Yucong was used to worship the earth. Zheng Xuan, a scholar of the Han Dynasty, gave a further explanation:

*Worshiped the earth with Yucong especially in summer solstice, for the god was at the top of Mt. Kunlun, which faces to Heaven.*

From these sentences we get the explicit message that Mt. Kunlun is as same as the World Mountain or the Cosmic Mountain in shamanism. The word Kunlun is from Xiongnu (Hun) language, and means Heaven Mountain, the only place leading to heaven. In the cosmic myth of shamanism, the World Mountain as the center pillar or earth axle connects the heaven and the earth. In shamanistic areas, people could appoint a certain mountain as the World Mountain, and a big tree as the World Tree. If on a plain, people would build a high platform, or erect a pole, a stone heap and a palace as the World Mountain to connect heaven and earth.

We can conclude that the square platform called the She in Chinese, which means community, represents the World Mountain. Thus the human face on the Yucong, used to worship Mt. Kunlun, the World Mountain, is the god of the She, and also the god of Mt. Kunlun, the heavenly god and the god of the sun. The shape of the Yucong merits attention: the square outside represents the earth; the round inside represents heaven, and the perforation embodies the heavenly pillar or the earth axle which connects heaven and earth. In this sense the Yucong could also be regarded as Kunlun. Historic work, entitled Taipin Yulan, of the Song Dynasty, describes that Kunlun like the air in the shape of a pillar led up to heaven. Kunlun was the center of the earth and the heavenly pillar.

Before we compare the design of human faces with the heavenly god and the sun god, we should first try to summarize the traits of the heaven god and the sun god in shamanism.

The gods reside in heaven or on top of the mountain and tree. Therefore, they all always associated with birds (the eagle), mountains, tree, clouds, circles (the sun) and rays of light. Secondly, in many ancient myths, the sun was regarded as the eye of heaven. In Brahmanism, for instance, Surya, the sun god, is called "the creator of light", "the eyes of the world". The ancient Irish word "suil" means eye, but in some other European languages, such as Lithuanian and Latian, it means sun (saul). Archaeological information about ancient Egyptian provides more evidence that the sun god (also the heavenly god), the eagle and eyes combined with the sun god, Ra, and was called Ra – Horakhti. But Horas was usually depicted as a pair of eyes, which were believed, by ancient Egyptian, to be able to bless people with health and happiness . The scarab amulets in ancient Egypt are also a symbol of the eye and the sun.

Now we return to the human faces, the gods of the Kunlun, referring to the ancient Chinese historic sources. The human face carvings on the Yucong, including rock art, are the gods of the heaven and the sun. They have many names in classical literature. But the most important one was called "Huang Di".

"Huang Di" literally means yellow emperor. But in the very beginning, in the Shang (1600B.C. ~ 1100B.C.) and Zhou (1100B.C. ~ 771B.C.) Dynasties, "Di" meant god. The ancient Chinese used four colors to represent the four directions: white/west, black/north, blue/east, red/south and the center was represented by yellow. So"Huang Di" (yellow god) also means " the god of the center". Mt. Kunlun was located in the center of the earth, so it is worshiped with yellow yucong. A historic book of the Han Dynasty, entitled Yingdi Wangpian, says that "the god of the center is called Hundun". Etymologists believe that Hundun = Kunlun = Huang Di. In Mutianzi Zhuan, the biograghy of Emperor Mu, written in the Warring States Period (457B.C. ~ 221B.C.), it is recorded that someone who could mount up to Kunlun could visit the Palace of the Huang Di. In ancient Chinese, literature "黄"(Huang, yellow) could be replaced by "皇"(also pronounces as Huang, meaning great, beginning and creation). The structure of this character reflects directly the Yellow god as the god of the Kunlun: the upper radical is "日" (sun), and lower part is"土"(earth). It is a character which symbolizes the connection of the heaven and the earth, and whose meaning came directly from a shamanistic genesis myth.

What traits do human faces of the Yucong and the rock art have? Their most salient feature is their eyes, which are large, and, in some cases, depicted as more than one or two circles. Some human faces only have eyes that consist of more than two pupils. They recall a description in SHANHAIJING, a work of the Han Dynasty, in which the Huang Di has eyes with two pupils. In the Bronze Age, eyes were given a further prominence. The design called Taotie is also the god of heaven and the sun. As we have already mentioned that the eyes are usually emphasized. But only a few scholars have found this to be of truth.

The Chinese genesis myth holds that, in the very beginning, chaos was the only existence and, later, heaven and earth were separated, Yin and Yang were parted by Huang Di.

Thus, only Huang Di is able to connect Yin and Yang, represent earth and heaven, death and life, secular and holy, devil and god, etc. Huang Di was also regarded as a symbol of rebirth, longevity and reproduction. So Huang Di said that mounting up to Kunlun made people become immortal and made people become a god, for it was the place where the Great God lived.

Because the gods live in the heaven or on the summit of a mountain, human faces are usually depicted besides on the Yucong, on jade in shapes of roundish and semiround (heaven), semicircles with three projecting sticks (mountain), clouds, birds. As the sun god, some human faces are depicted with rays of light or birds . As the World Mountain connecting the three worlds, heaven, earth and hell, Mt. Kunlun wa s artistically and documentary described as a mountain with three levels or with a tree.

In rock art, human face images are usually found in places considered to be the World Mountain, such as Mt. Helan. In Xiongnu language Helan means heaven, the same as Kunlun. Even if certain mountains, in which rock art of human faces in located, are not named heaven, they can be considered as World Mountains and Cosmic Mountains.

Finally, we can come to a conclusion that the designs of human face in ancient Chinese art are not only the representation of the positive in binary opposition, but also are the image of Huang Di, the most important character in Chinese mythology. He was not only the god of the she (community), Kunlun, Taotie, heaven, the sun but also the symbol of reproduction, longevity, rebirth, life and other cultural concepts.

### 3. CONCLUSION

Through our analysis we can just learn the relationship between binary opposition thought and prehistoric art on cursory examination. But it is enough to provide us a new view and approach to prehistoric civilization. All the cultural products, including art, came from human's thinking. For the prehistoric cultural products, most of them came from the thinking of binary opposition. Levi – Strauss once heated the point about the primitive thinking, he used dialectic dualism instead, which, as we know, is far from the thinking of binary opposition and from the prehistoric society and culture. But his approach of research is perfect, just as he said that only difference between mythical thought and modern thought is the things we apply to thinking.

Translated by:
Tang Huisheng and Ma Lifan

# 后　　记

《青海岩画》一书从1990年开始动笔到现在完成,整整经历了10年。“十年磨一剑”,谓剑之好;但《青海岩画》绝不敢以好自诩,至多说明磨剑之难。

本书的上半部由张文华撰写,他于1992年上半年便已杀青,计划1992年底由我完成下半部后便付梓出版。孰料1992年底我赴欧洲游学一年,在这一年中接触了世界范围内的大量的岩画资料及其研究,才发现自己乃井底之蛙,不可以语大海,故又全部重新撰写。后来又数易其稿,最终成了今天的模样。学界不能以成败论英雄,姑且毋论本书的好坏,但本书的整个写作及其过程则是一件非常值得记述的事,由此而读了许多书,结识了许多朋友,游历了许多地方,留下了许多难忘的回忆。

1992至1993年我在意大利阿尔卑斯山脚下的卡莫诺史前研究中心从师于前世界岩画艺术委员会主席阿纳蒂教授。阿纳蒂教授是个中国迷,对中国饮食尤为倾倒。我到中心后他问我的第一件事就是“会做中国菜吗?”当时我不知如何回答好,我不知道他的标准是什么,我只好说试试看。有一次我做了红烧牛肉和鸡蛋炒西红柿,他极口称赞:“Good cooking!”他说他从不知道西红柿可以炒着吃,这种吃法简直是一项创造发明!后来米兰雅卡出版社约我写《青藏高原的岩刻艺术源流》(即为本书的英文本,内容较简略),阿纳蒂教授为特约编辑,他读完我的英文稿后说:“You are really good at cooking!”“to cook”一词在英文中既可指“写作、创作”又可指“烹饪”。此后每逢他在图书室看见我,都要问我一句:“What are you cooking?”或每次在我请教他问题之后,他都要鼓励地说一句:“Just cook up!”1998年我又去卡莫诺史前研究中心参加岩画会议,阿纳蒂教授亲自开车到车站来接我,见着我的第一句话便是:“How is your Chinese cooking going on?”(“你的中国菜手艺怎么样了?”或“你的汉文写作进行的怎样?”)本书便是在这一遍遍的“cooking”中,渐趋成熟。

我的好友Jason Hare,也是我在卡莫诺史前研究中心写书期间结识的。他是美国人,同在阿纳蒂麾下搞岩画,同时帮我润色本书的英文稿。通过本书,我的英文水平大为提高,Jason也了解不少中国和青藏高原的事。在Volcamonica山谷中,就我们俩是外国人,常常结盟对付那些突如其来的意大利文。我们俩住在一起,距中心2公里。每天清晨我们一起穿过茂密的栗子林去中心上班,白天在中心度过繁忙的一天后,又回到住所一起度过轻松的“Vino evening”(Vino是意大利最普遍的红葡萄酒)。我们的友谊便在这种“维诺”葡萄酒中酝酿而成,日渐醇厚。正是由于本书,Jason对青藏高原极为神往。可能是“维诺”的缘故,有一次一时情动,我便非常轻率地许诺,等我回国后,找机会一定邀请他来青海搞发掘。此后他便一直翘首等待,但由于种种原因,他未能来青海搞考古,后来只到广州一所语言学校当了半年英文教员,算是了却了一段中国情结。但我每每以此引为憾事。Jason对我的帮助不仅仅是英文文本,书中许多观点的形成,大的结构框架,Jason都提出了许多独到的见解,对我启发至深,帮助良多。

这都是本书写作过程中的事，而刚才谈到这个过程对我至关重要，故特举此两端，以示不忘。

岩画研究在我国起步晚，而且发展缓慢，就目前的岩画研究而言，无论从哪个方面来看都缺乏应有的深度和广度，研究面和研究的着眼点太过狭窄；与岩画研究相关的史前艺术研究情况亦然。造成这种情况的原因恐怕有两点：首先是我国真正的史前岩画(包括新石器时代及其以前的岩画)和旧石器时代晚期的艺术品发现的太少；其次是缺乏史前艺术研究的理论，当然其间也包括相应的现代科学技术手段，如岩画的直接断代等。这是我们作为一个史学研究者所必须面对的一个事实。所以我们在面对青海岩画时，正是基于这样一个事实来进行研究，即在运用传统的考古方法对岩画进行全面和准确的记录和科学的分类外，还力求运用新的系统理论来解释岩画和运用现代科学技术手段来进行岩画断代。叶舒宪先生在做中国古代神话研究时运用所谓"三重考据法"，即考古资料、史料和文化人类学，可以说是一个突破，因为它拓展了神话研究的方法和领域。尽管这是一种多学科的交叉综合运用，但其本身亦可作为一种理论和方法论。它已经是一种行之有效的实践了，其意义不待自言。不过这种"三重考据法"对于史前研究而言，似乎仍嫌不够，需要"四重"或更多重的考据和研究方法，即包括 DNA 谱系分析、考古和岩画的直接断代手段等一些现代科学技术手段的运用。

二元逻辑作为一门学科，无论是哲学、艺术、人类学抑或是其他学科，在我国都没有专门的研究。结构主义号称是关于二元逻辑的专门学说，但结构主义只是对二元逻辑进行运用，而不是研究，如结构人类学只是用二元逻辑来研究史前文化，而对史前那种含有价值判断的二元对立尚未认识到。本书对二元逻辑的研究也只限于一种初步的区分，还远远谈不上具体的研究，充其量是在某种程度上对史前二元对立思维及其观念的人类学考察。不过这种初步的分类乃是我们对二元逻辑进行进一步专门研究的基础，同时也是我们对不同的史前文化进行研究的和对比的前提。我们之所以要将二元逻辑和二元对立(尤其是具有价值判断的二元对立)区别开来，因为这正是区分中西文化的关键点；同时这也是列维-斯特劳斯的结构主义和我们的学说之间的分野之处。不过有一点需要强调，本书中所有失当和错误之处都说明所运用的二元对立学说和微腐蚀分析断代法只是一种尝试，如承批评，幸何如之。

青海岩画最初是国家文物局下达给青海省文物考古所的科研项目，作为该项目的承担者能顺利完成这项任务，首先应该感谢青海省文物考古所的诸位领导、师长以及同仁，没有他们的关心、支持、帮助和参与，本书是无法完成的。我常常暗自庆幸能有机会承担青海岩画的调查和研究，自己由此便进入到一个自己始终为之非常倾心的崭新天地，自己的学术生涯也由此而奠定。同时也应感谢该项目的协作方现首都师范大学艺术系。特别应该感谢的同仁和师长有：青海省文物考古所的刘小何先生，他参加了部分田野调查工作，拍摄了舍布齐和哈龙沟两个岩画地点的照片；现四川省中国人民银行的鲜明、首都师范大学艺术系的李福顺和孙宝旗诸位先生，他们无论在田野调查和室内研究中都做了大量的工作；青海省文物考古研究所的柳春城先生绘制了绝大部分插图，李前和孙小妹女士也为该书绘制部分插图，高志伟、乔红和卜玉凤三位女士在微腐蚀断代和连臂舞两个章节(这两章曾单独作为两篇文章被收集在《青海考古 50 年论文集》)的写作中，曾是合作者。刘国宁和孙鸣生先生参加部分岩画地点的调查工作，同时还制作岩画拓片；世界岩画艺术

联合会秘书长贝德纳里克先生(R. Bednarik)、世界岩画艺术委员会主席克劳德先生(J. Clouttes)在该书的写作中给予了非常的关注,并提供了极具价值的意见。特别是贝德纳里克先生,我们曾通过十几封书信对岩画进行过专门的讨论。卡莫诺史前研究中心的劳拉(J. Laura)博士曾极为耐心地为我翻译了许多意大利文和德文引文,也正是在她的周详安排和导游下,我参观了欧洲南部的洞穴岩画。她娴熟的专业知识和伶俐的口才以及地中海式的热情,都给我留下了极为深刻的印象。

我的父亲汤钟琰教授是本书最早版本的第一个读者,同时也是本书英文版的润色者。父亲患前列腺癌病重卧床之时,正值我在欧洲游学,无法亲伺汤药,为此深感心痛。1993年底回国后不久,父亲便驾鹤西去。父亲一直关心本书的写作,即使易箦期间,仍时时垂询。现在书终于出版了,特此记之,借以祭奠父亲的在天之灵。

在大学期间曾聆听过李学勤先生的专题讲座,先生才学宏富,博古通今,讲课时风采万千,精彩迭出,一直为我所景仰。后来曾希望能获先生亲炙,但缘分不到,只好作为先生的一名私淑棣子。这次请先生为本书作序,先生小叩而大鸣,大大提高了本书的身价,使我感到幸莫大焉!

尽管我与叶舒宪先生从未谋面,但我对他的神话研究理论及其每部著作却是非常熟悉的,他的三重(或谓多重)考证法在我的岩画研究中一直奉为圭臬。只要在书店里看到他的新作,我都不假思索地购回家。读他的著作如登泰山,峰回路转,坡陡弯急,艰辛异常。不过这种艰辛是很值得的,因为其间有无限风光,而且“会当凌绝顶,一揽众山小”,每每都有一个新的境界在等着你。本书中一些实证性的考据和阐释经他一评述,便具有了理论的意义,可谓点石成金,对此深表谢意!

汤惠生

于三峡大地嘴发掘工地

2000年3月10日